

ARTE & COMUNICAÇÃO 71

A ALEGORIA DO PATRIMONIO
Arquitectura
9789724412740



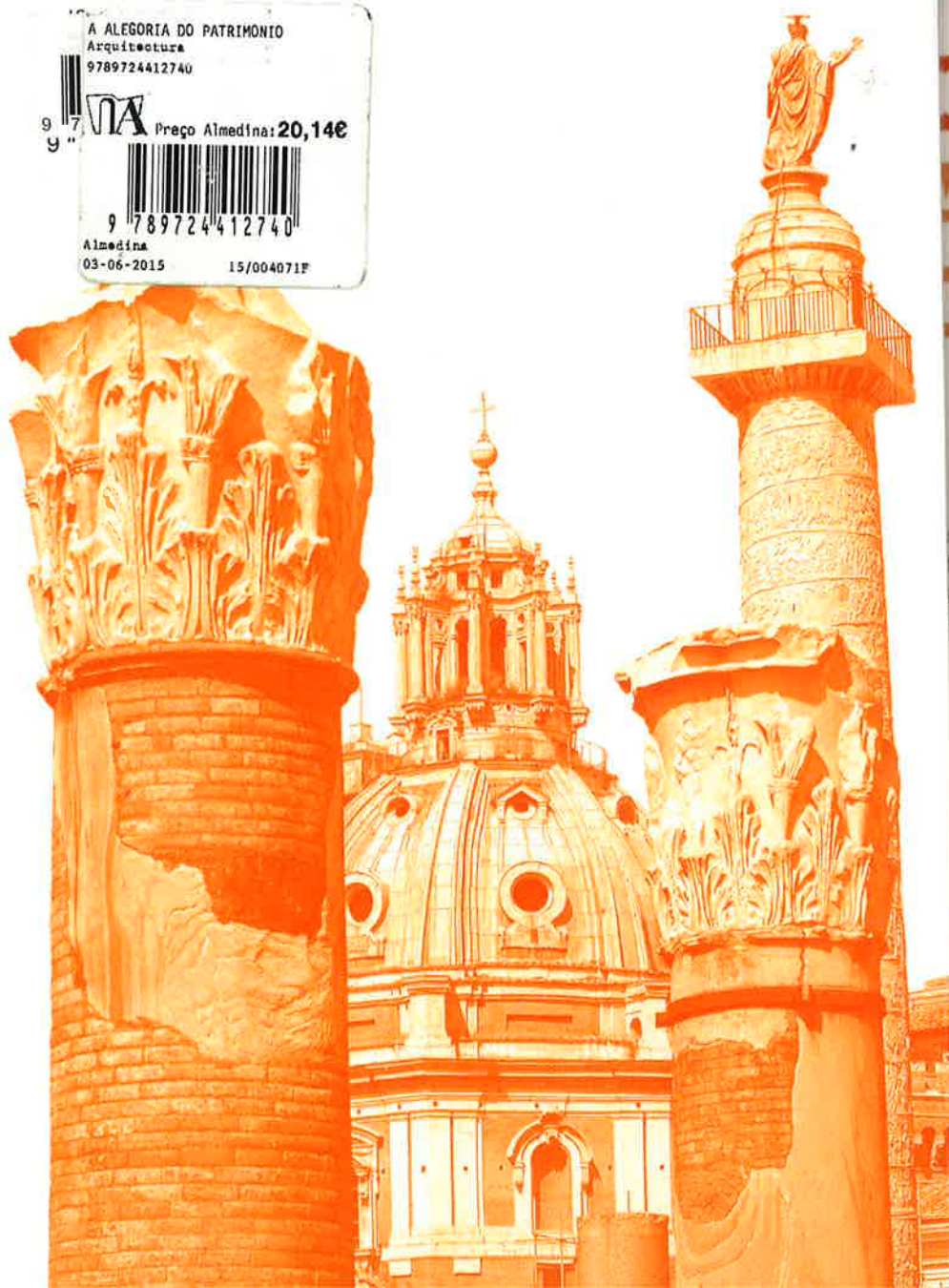
Preço Alameda: 20,14€



9 789724 412740

Alameda
03-06-2015

15/004071F



FRANÇOISE CHOAY ALEGORIA DO PATRIMÓNIO

Este livro, a autora trata a noção de monumento e de património histórico na sua relação com a história, a memória e o tempo, analisa os excessos deste novo «culto» e descobre as suas implicações profundas com a crise da arquitectura e das cidades.

ARTE & COMUNICAÇÃO

ARTE & COMUNICAÇÃO

Arte e Comunicação representam dois conceitos inseparáveis. Deste modo, reúnem-se na mesma colecção obras que abordam a Estética em geral, as diferentes artes em particular, os aspectos sociológicos e políticos da Arte, assim como a Comunicação Social e os meios que ela utiliza.

Títulos publicados:

1. DESIGN E COMUNICAÇÃO VISUAL, Bruno Munari
2. A REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA, Terence Marner
3. MODOS DE VER, John Berger
4. PROJECTO DE SEMIÓTICA, Emilio Garroni
5. ARTE E TÉCNICA, Lewis Mumford
6. NOVOS RITOS, NOVOS MITOS, Gillo Dorfles
7. HISTÓRIA DA ARTE E MOVIMENTOS SOCIAIS, Nicos Hadjinicolaou
8. OS MEIOS AUDIOVISUAIS, Marcello Giacomantonio
9. PARA UMA CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA DO SIGNO, Jean Baudrillard
10. A COMUNICAÇÃO SOCIAL, Olivier Burgelin
11. A DIMENSÃO ESTÉTICA, Herbert Marcuse
12. A CÂMARA CLARA, Roland Barthes
13. A DEFINIÇÃO DA ARTE, Umberto Eco
14. A TEORIA ESTÉTICA, Theodor W. Adorno
15. A IMAGEM DA CIDADE, Kevin Lynch
16. DAS COISAS NASCEM COISAS, Bruno Munari
17. CONVITE À MÚSICA, Roland de Candé
18. EDUCAÇÃO PELA ARTE, Herbert Read
19. DEPOIS DA ARQUITECTURA MODERNA, Paolo Portoghesi
20. TEORIAS SOBRE A CIDADE, Marcella delle Donne
21. ARTE E CONHECIMENTO, Jacob Bronowski
22. A MÚSICA, Roland de Candé
23. A CIDADE E O ARQUITECTO, Leonardo Benevolo
24. HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE, Lionello Venturi
25. A IDEIA DE ARQUITECTURA, Renato de Fusco
26. OS MÚSICOS, Roland de Candé
27. TEÓRIAS DO CINEMA, Andrew Tudor
28. O ÚLTIMO CAPÍTULO DA ARQUITECTURA MODERNA, Leonardo Benevolo
29. O PODER DA IMAGEM, René Huyghe
30. A ARQUITECTURA MODERNA, Gillo Dorfles
31. SENTIDO E DESTINO DA ARTE I, René Huyghe
32. SENTIDO E DESTINO DA ARTE II, René Huyghe
33. A ARTE ABSTRACTA, Dora Vallier
34. PONTO, LINHA, PLANO, Wassily Kandinsky
35. O CINEMA ESPECTÁCULO, Eduardo Geda
36. CURSO DA BAUHAUS, Wassily Kandinsky
37. IMAGEM, VISÃO E IMAGINAÇÃO, Pierre Francastel
38. A VIDA DAS FORMAS, Henri Focillon
39. ELOGIO DA DESARMONIA, Gillo Dorfles
40. A MODA DA MODA, Gillo Dorfles
41. O IMPRESSIONISMO, Pierre Francastel
42. A IDADE NEOBARROCA, Omar Calabrese
43. A ARTE DO CINEMA, Rudolf Arnheim
44. ENFEITADA DE SONHOS, Elizabeth Wilson
45. A COQUETTERIE, OU A PAIXÃO DO PORME-NOR, Catherine N'Diaye
46. UMA TEORIA DA PARÓDIA, Linda Hutcheon
47. EMOTION PICTURES, Wim Wenders
48. O BOXE, Joyce Carol Oates
49. INTRODUÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL, Gillo Dorfles
50. A LÓGICA DAS IMAGENS, Wim Wenders
51. O NOVO MUNDO DAS IMAGENS ELECTRÔNICAS, Guido e Teresa Aristarco
52. O PODER DO CENTRO, Rudolf Arnheim
53. SCORSESE POR SCORSESE, David Thompson e Ian Christie
54. A SOCIEDADE DE CONSUMO, Jean Baudrillard
55. INTRODUÇÃO À ARQUITECTURA, Leonardo Benevolo
56. A ARTE GÓTICA, Wilhelm Worringer
57. A PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA, Erwin Panofsky
58. DO BELO MUSICAL, Eduard GUSDORF
59. A PALAVRA, Georges GUSDORF
60. MODOS & MODAS, Gillo Dorfles
61. A TROCA SIMBÓLICA E A MORTE – I, Jean Baudrillard
62. A ESTÉTICA, Denis Huisman
63. A TROCA SIMBÓLICA E A MORTE – II, Jean Baudrillard
64. COMO SE LÊ UMA OBRA DE ARTE, Omar Calabrese
65. ÉTICA DO CONSTRUIR, Mário Botta
66. GRAMÁTICA DA CRIAÇÃO, Wassily Kandinsky
67. O FUTURO DA PINTURA, Wassily Kandinsky
68. INTRODUÇÃO À ANÁLISE DA IMAGEM, Martine Joly
69. DESIGN INDUSTRIAL, Tomas Maldonado
70. O MUSEU IMAGINÁRIO, André Malraux
71. A ALEGORIA DO PATRIMÓNIO, Françoise Choay
72. A FOTOGRAFIA, Gabriel Bauret
73. OS FILMES NA GAVETA, Antonioni
74. A ANTROPOLOGIA DA ARTE, Robert Layton
75. FILOSOFIA DAS ARTES, Gordon Graham
76. HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA, Pierre-Jean Amar
77. MINIMA MORALIA, Theodor W. Adorno
78. UMA INTRODUÇÃO À ESTÉTICA, Dabney Townsend
79. HISTÓRIA DA ARTE, Xavier Barral I Altet
80. A IMAGEM E A SUA INTERPRETAÇÃO, Martine Joly
81. EXPERIÊNCIA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA, Theodor W. Adorno
82. AS ORIGENS DA ARQUITECTURA, L. Benevolo e B. Albrecht
83. ARTISTA E DESIGNER, Bruno Munari
84. SEMIÓTICA DA PUBLICIDADE, Ugo Volli
85. VOCABULÁRIO DE CINEMA, Marie-Thérèse Journot
86. AS ORIGENS DA PÓS-MODERNIDADE, Perry Anderson
87. A IMAGEM E OS SIGNOS, Martine Joly
88. A INVENÇÃO DA MODA, Massimo Baldini
89. VER, COMPREENDER E ANALISAR AS IMAGENS, Laurent Gervereau
90. FANTASIA, Bruno Munari

ALEGORIA DO PATRIMÓNIO

Título original:
L'Allégorie du Patrimoine

© Éditions du Seuil, 1982, 1996 e 1999

Tradução: Teresa Castro

Revisão: Pedro Bernardo

Capa: FBA

Depósito Legal n° 269603/08

Biblioteca Nacional de Portugal - Catalogação na Publicação

CHOAY, Françoise, 1925-

Alegoria do património. - (Arte e comunicação ; 71)

ISBN 978-972-44-1274-0

CDU 72

Impressão e acabamento:
DPS - Digital Printing Services, Lda
para
EDIÇÕES 70, LDA.
Abril de 2014

ISBN: 978-972-44-1274-0
ISBN da 2ª edição: 978-972-44-1205-4
ISBN da 1ª edição: 972-44-1037-4

Direitos reservados para todos os países de língua portuguesa à excepção do Brasil
por Edições 70

EDIÇÕES 70, Lda.
Avenida Fontes Pereira de Melo, 31 - 3º C - 1050-117 Lisboa / Portugal
Telefs.: 213190240 - Fax: 213190249
e-mail: geral@edicoes70.pt

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

FRANÇOISE CHOAY ALEGORIA DO PATRIMÓNIO

Em memória de André Chastel

*Gostaria de saudar aqui aqueles cuja obra
realizada ao serviço do património me incitou
a escrever este livro, em particular Jacques Houlet,
Raymond Lemaire e Michel Parent.
Tenho, além do mais, de agradecer a Alexandre Melissinos,
Michel Rebut-Sarda e Jean-Marie Vicent,
que tiveram a amabilidade de reler o manuscrito.*

A primeira edição francesa de *A Alegoria do Património* surgiu há sete anos, em 1992. Durante esses sete anos, a importância do património arquitectónico e urbano não deixou de se desenvolver e de se afirmar.

Contudo, esses sete anos, confirmando plenamente o conjunto das minhas interpretações, permitiram-me também aprofundar a minha reflexão, e, confrontar de forma mais sistemática as práticas patrimoniais com os processos de urbanização e com as problemáticas da cidade, de que elas se tornaram indissociáveis nas nossas sociedades em vias de mundialização.

Disto resultou uma série de artigos que desenvolvem com mais extensão a perspectiva antropológica iniciada por *A Alegoria do Património*. Na ocasião da terceira reimpressão da obra, retiro destes uma nova conclusão, sob o mesmo título do capítulo «A competência de edificar».

FRANÇOISE CHOAY

Monumento e Monumento Histórico

Património (*). Esta bela e muito antiga palavra estava, na origem, ligada às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjectivos (genético, natural, histórico...), que fizeram dela um conceito “nómada” (1), prossegue hoje em dia um percurso diferente e notório.

Património histórico. A expressão designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objectos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos. Na nossa sociedade errante, sempre em transformação devido ao movimento e ubiquidade do seu presente, «património histórico» tornou-se numa das palavras-chave da tribo mediática: ela remete para uma instituição e para uma mentalidade.

A transferência semântica sofrida pela palavra assinala a opacidade da coisa. O património histórico e os comportamentos que lhe estão associados encontram-se presos em estratos de significação cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões do mundo.

(*) «Bem de herança que passa, de acordo com as leis, dos pais e das mães para os filhos», *Dictionnaire de la langue française* de E. Littré.

O culto prestado hoje em dia ao património histórico exige, pois, mais do que uma verificação de prazer. Exige um questionar, uma vez que ele é o revelador, negligenciado e, contudo, incontestável, de um estado da sociedade e das questões que nela existem. É nesta perspectiva que o abordo aqui.

Por entre o fundo imenso e heterogéneo do património histórico, escolhi como categoria exemplar aquela que diz respeito mais directamente ao quadro de vida de todos e de cada um, o património edificado. No passado, ter-se-ia dito os “monumentos históricos”, mas as duas expressões deixaram de ser sinónimas. Desde os anos sessenta do século XX, os monumentos históricos constituem apenas parte de uma herança que não pára de aumentar, por via da anexação de novos tipos de bens e através do alargamento do quadro cronológico e das áreas geográficas no interior dos quais se inscrevem estes bens.

Aquando da criação em França da primeira Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837, as três grandes categorias de monumentos históricos eram constituídas pelos vestígios da Antiguidade, por edifícios religiosos da Idade Média e por alguns castelos. No final da Segunda Guerra Mundial, o número de bens inventariados tinha sido multiplicado por dez, mas a sua natureza não tinha mudado quase nada. Eles derivavam essencialmente da arqueologia e da história erudita da arquitectura. Desde então, todas as formas da arte de edificar, eruditas e populares, urbanas e rurais e todas as categorias de edifícios, públicos e privados, sumptuários e utilitários, foram anexadas sob novas denominações: arquitectura *menor*, expressão oriunda de Itália usada para designar as construções privadas não monumentais, muitas vezes erguidas sem o concurso de arquitectos; arquitectura *vernacular*, expressão oriunda de Inglaterra usada para distinguir os edifícios característicos dos diversos territórios; arquitectura *industrial* das fábricas, das estações, dos altos-fornos, reconhecida em primeiro lugar pelos Ingleses⁽²⁾. Enfim, o domínio patrimonial deixou de estar limitado aos edifícios individuais; ele compreende, daqui em diante, os conjuntos edificados

e o tecido urbano: bairros e aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades⁽³⁾, como o demonstra «a lista» do Património Mundial estabelecida pela Unesco.

Até aos anos sessenta, o quadro cronológico no qual se inscreviam os monumentos históricos era, tal como hoje em dia, quase ilimitado a montante, onde coincide com o da investigação arqueológica. A jusante, não ultrapassava as barreiras da segunda metade do século XIX. Hoje em dia, os Belgas deploaram a perda da *Maison du Peuple* (1896), obra-prima de Horta, demolida em 1968 e os Franceses a perda dos *Halles* de Baltard, destruídos em 1970, apesar de protestos vigorosos oriundos de toda a França e do mundo inteiro. Por muito prestigiosas que fossem, essas vozes eram as de uma pequena minoria confrontada com a indiferença geral. Para a administração, e para a maioria do público, os pavilhões suspensos encomendados por Napoleão III e Haussmann tinham apenas uma função trivial, que não lhes concedia acesso à classe dos monumentos. Ainda por cima, pertenciam a uma época reputada pelo seu mau gosto. Hoje em dia, uma parte da Paris haussmanniana está classificada e, em princípio, intocável daqui em diante. O mesmo se passa com a arquitectura *modern style*, celebrizada em França, na viragem do século, por Guimard, por Lavirotte e pela escola de Nancy, cuja brevidade de carreira rapidamente a fez associar a uma moda e a depreciá-la.

O próprio século XX forçou as portas do domínio patrimonial. Hoje estariam, sem sombra de dúvida, classificados e protegidos o Hotel Imperial de Tóquio, obra-prima de F. L. Wright (1915), que tinha resistido aos terremotos, demolido em 1968; as oficinas Esders, de Perret (1919), demolidas em 1960; os grandes armazéns Schocken (1924), de Mendelsohn, em Estugarda, demolidos em 1955; o dispensário, de Louis Kahn, em Filadélfia (1954), demolido em 1973. Em França, uma Comissão, recentemente encarregada do «património do século XX», procurou elaborar os critérios e uma tipologia que não deixasse escapar qualquer testemunho historicamente significa-

tivo. Os próprios arquitectos não são os menos preocupados com a designação das suas obras na classificação. Le Corbusier tinha começado ainda em vida a proteger as suas realizações, das quais actualmente onze estão classificadas e catorze inscritas no inventário suplementar. A *villa* Savoye sofreu várias campanhas de restauro, mais caras do que as de muitos monumentos medievais.

Enfim, a noção de monumento histórico e as práticas de conservação que lhe estão associadas expandiram-se para fora da Europa, onde tinham nascido e que tinha permanecido durante muito tempo o seu território exclusivo. É certo que os anos 1870, no âmbito da abertura Meiji, assistiram à entrada discreta do monumento histórico no Japão ⁽⁴⁾. Para este país, que mantivera as suas tradições até ao presente, que não conhecia outra história além da dinástica, que não concebia arte antiga ou moderna que não fosse viva, que conservava sempre novos os seus monumentos através da sua reconstrução ritual, a assimilação do tempo ocidental passava pelo reconhecimento de uma história universal, pela adopção do museu e pela preservação dos monumentos enquanto testemunhos do passado.

Na mesma época, os Estados Unidos eram os primeiros a proteger o seu património natural, mas não se interessavam quase nada pela conservação de um património edificado, cuja protecção é recente e que começou por envolver apenas as habitações individuais das grandes personalidades nacionais. Quanto à China ⁽⁵⁾, que se tinha mantido alheia a estes valores, a partir dos anos 1970 abriu sistematicamente e explorou o filão dos seus monumentos históricos.

A primeira Conferência Internacional para a Conservação dos Monumentos Históricos, realizada em Atenas em 1931 ⁽⁶⁾, reuniu apenas europeus. Na segunda, realizada em Veneza em 1964, participam três países não europeus: a Tunísia, o México e o Perú. Quinze anos mais tarde, oitenta países pertencendo aos cinco continentes tinham assinado a Convenção do Património Mundial.

A tripla extensão – tipológica, cronológica e geográfica – dos bens patrimoniais foi acompanhada pelo crescimento exponencial do seu público.

O acordo patrimonial e o ajuste das práticas conservadoras não se faz, no entanto, sem dissonâncias. Estes aspectos começam a inspirar alguma inquietação. Será que engendrarão a destruição da sua razão de ser ⁽⁷⁾? Os efeitos negativos do turismo não se fazem apenas sentir em Florença e em Veneza. A velha cidade de Quioto degrada-se dia após dia. No Egipto, foi necessário encerrar os túmulos do Vale dos Reis. Na Europa, como noutros locais, a inflação patrimonial é igualmente combatida e denunciada por outras razões: custos de manutenção, inadaptação às necessidades actuais, acção paralisante sobre os grandes projectos de ordenamento do território. São igualmente invocadas a necessidade de inovar e as dialécticas de destruição que, ao longo dos séculos, substituem os antigos monumentos por novos. Com efeito, sem recuar até à Antiguidade ou à Idade Média, e restringindo-nos a França, basta recordar as centenas de igrejas góticas destruídas nos séculos XVII e XVIII em nome do “embelezamento”, substituídas por edifícios barrocos ou clássicos. Pierre Patte, o arquitecto de Luís XV, previa, no seu plano de melhoramento e embelezamento de Paris, “deixar cair” ⁽⁸⁾ todas as construções góticas. Mesmo os monumentos da Antiguidade, por muito prestigiosos que fossem, não eram por isso poupados, tal como o famoso Palácio da Tutela ⁽⁹⁾ em Bordeaux, a partir do momento em que constituíssem um entrave aos projectos de modernização das cidades e dos territórios.

Em França, a tradição de destruição construtiva e de modernização, celebrizada por estes exemplos, serve hoje em dia de precaução e de justificação a muitos eleitos para a sua oposição aos pareceres dos arquitectos de edifícios de França e das comissões de monumentos históricos e dos sectores protegidos. Foi em nome do progresso técnico e social, da melhoria da qualidade de vida, que o Teatro de Nîmes, elemento-chave de um conjunto neoclássico único nessa região, foi substituído por

um centro cultural polivalente. No Magrebe e no Próximo Oriente, os mesmos argumentos continuam a ser utilizados para justificar a destruição ou o “esventrar” das medinas: na Tunísia ⁽¹⁰⁾, tal como na Síria ou no Irão, a vontade política de modernização foi ajudada pela ideologia do movimento dos CIAM ⁽¹¹⁾ e das suas “vedetas”.

Por seu lado, os arquitectos invocam o direito dos artistas à criação. Desejam, como os seus predecessores, marcar o espaço urbano e não ser relegados para os arrabaldes, ou condenados, nas cidades históricas, ao *pastiche*. Recordam que ao longo dos tempos os estilos também coexistiram, justapostos e articulados numa mesma cidade ou num mesmo edifício. A história da arquitectura, desde a época romana ao gótico flamejante ou ao barroco, é legível em parte dos grandes edifícios religiosos europeus: catedrais de Chartres, de Nevers, de Aix-en-Provence, de Valença, de Toledo. A sedução de uma cidade como Paris resulta da diversidade estilística das suas arquitecturas e dos seus espaços, que não devem ser travados por uma conservação intransigente, mas continuados: é o caso da pirâmide do Louvre.

Quanto aos proprietários, também eles reivindicam o direito de dispor livremente dos seus bens, para deles retirar os prazeres e os benefícios que desejarem. Em França, este argumento esbarra com uma legislação que privilegia o interesse público. No entanto, continua a ser preponderante nos Estados Unidos, onde a limitação do usufruto do património histórico privado passa por atentado à liberdade dos cidadãos.

As vozes discordantes destes oponentes têm tanta força quanto a sua determinação. Cada dia que passa o comprova. Apesar disso, as ameaças permanentes que pairam sobre o património não impedem um vasto consenso em favor da sua conservação e da sua protecção, oficialmente defendidas em nome de valores científicos, estéticos, memoriais, sociais, urbanos que esse património possui nas sociedades industriais avançadas. Um antropólogo americano pode defender que, pela mediação do turismo cultural, o património edificado será o laço aglutinante da sociedade global ⁽¹²⁾.

Consenso/contestação: as razões e os valores invocados em prol das duas posições respectivas exigem um exame e uma avaliação críticos. Inflação: ela pode ser atribuída a uma estratégia política. Comporta, evidentemente, uma dimensão económica e assinala indubitavelmente uma reacção contra a mediocridade da urbanização contemporânea. Estas interpretações das orientações patrimoniais não são, no entanto, suficientes para explicar o seu extraordinário desenvolvimento. Elas não lhe esgotam o sentido.

O meu propósito é, exactamente, o enigma deste sentido: zona semântica do património edificado em curso de constituição, pouco penetrável, fria e quente ao mesmo tempo. Para me situar, recuarei no tempo em busca de origens, mas não de uma história; farei uso de figuras e de referências concretas, mas sem preocupação de inventário. Antes de tudo, convém precisar, pelo menos provisoriamente, o conteúdo e a diferença dos dois termos que subndem o conjunto das práticas patrimoniais: monumento e monumento histórico.

Em primeiro lugar, o que entender por monumento? O sentido original do termo é o do latim *monumentum*, ele próprio derivado de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória. A natureza afectiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva. Neste primeiro sentido, chamar-se-à monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente. Mas, esse passado invocado e convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: foi localizado e seleccionado para fins vitais, na medida em que pode, directamente, contribuir para manter e preservar a identidade de uma

comunidade, étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Tanto para os que o edificam, como para aqueles que dele recebem as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à acção dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação.

A sua relação com o tempo vivido e com a memória, noutras palavras, a sua *função antropológica*, constitui a essência do monumento. O resto é contingente, logo, diverso e variável. Viu-se para os seus destinatários, e é assim para os seus géneros e as suas formas: túmulo, templo, coluna, arco de triunfo, estela, obelisco, totem.

O monumento assemelha-se bastante a um universo cultural. Sob múltiplas formas, parece estar presente em todos os continentes e em quase todas as sociedades, quer elas possuam ou não escrita. O monumento, segundo os casos, recusa as inscrições ou acolhe-as, tanto com parcimónia, como de forma liberal, por vezes até se cobrir com elas e estimular uma deriva em direcção a outras funções.

Contudo, o papel do monumento, entendido no seu sentido original, perdeu progressivamente a sua importância nas sociedades ocidentais e tendeu a apagar-se, ao passo que a própria palavra adquiria outros significados. Os léxicos atestam-no. Em 1689, Furetière parece já conceder ao termo um valor arqueológico, em detrimento do seu valor de memória: «Testemunho que nos resta de qualquer grande potência ou grandeza dos séculos passados. As pirâmides do Egipto, o Coliseu, são belos *monumentos* da grandeza dos reis do Egipto, da república romana.» Alguns anos mais tarde, o *Dictionnaire de l'Académie* ⁽¹³⁾ instala completamente o monumento e a sua função de memória no presente, mas os seus exemplos traem, desta feita, um deslize em direcção a valores estéticos e de prestígio: «Monumento ilustre, soberbo, magnífico, durável, glorioso».

Esta evolução é confirmada um século mais tarde por Quatremère de Quincy. Este nota que, «aplicada às obras da arquitectura», esta palavra «designa um edifício, quer construído para eternizar a recordação de coisas memoráveis, quer concebido, erguido ou disposto de forma a tornar-se num agente de embelezamento e de magnificência nas cidades». E prossegue indicando que «sob esta segunda relação, a ideia de *monumento*, mais relativa ao efeito do edifício do que ao seu objecto ou à sua finalidade, pode convir e aplicar-se a todos os géneros de edificações ⁽¹⁴⁾».

É verdade que os revolucionários de 1789 não pararam de sonhar com monumentos e de construir no papel os edifícios através dos quais desejavam afirmar a nova identidade de França ⁽¹⁵⁾. Apesar de estarem efectivamente destinados a servir a memória das gerações futuras, estes projectos implicam, no entanto, um outro registo. A evolução manifesta nos dicionários do século XVII era irreversível. «Monumento» denota, a partir de então, o poder, a grandeza, a beleza: compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética.

Hoje em dia, o sentido de «monumento» progrediu. Ao prazer dispensado pela beleza do edifício, sucedeu a admiração ou o espanto que provocam a mestria técnica e uma versão moderna do colossal, na qual Hegel tinha visto o começo da arte nos povos da Alta Antiguidade oriental. Doravante, o monumento sem passado chama a atenção, interpela no instante, trocando o seu antigo estatuto de signo pelo de sinal. Exemplos disto são o imóvel do Lloyd's, em Londres, a torre da Bretanha, em Nantes, ou o Arco da Defesa, em Paris.

O esbatimento progressivo da função de memória do monumento tem, sem dúvida, muitas causas. Evocaré apenas duas, ambas inscritas na longa duração. A primeira diz respeito ao espaço crescente que as sociedades ocidentais concederam ao conceito de arte ⁽¹⁶⁾ a partir do Renascimento. Antes disso, os monumentos, destinados a lembrar Deus aos homens ou a sua

condição de criaturas, exigia daqueles que os edificavam o trabalho mais perfeito e mais bem conseguido, eventualmente a profusão da luz e o ornamento da riqueza. Não se tratava de beleza. Ao conceder à beleza a sua identidade e o seu estatuto, ao fazer dela o fim supremo da arte, o *Quattrocento* associava-a a quaisquer celebrações religiosas e a todos os memoriais. Apesar de Alberti, que foi o primeiro teórico da beleza arquitectónica, ter ele próprio conservado com fervor a noção original de monumento, iniciou, no entanto, a substituição progressiva do ideal de beleza pelo ideal de memória.

A segunda causa reside no desenvolvimento, no aperfeiçoamento e na difusão de memórias artificiais. Platão fez da escrita o seu venenoso paradigma⁽¹⁷⁾. A hegemonia memorial do monumento não foi, contudo, ameaçada antes de a imprensa fornecer à escrita um poder sem precedentes na matéria.

O perspicaz Charles Perrault encanta-se por ver desaparecer, devido à multiplicação dos livros, os constrangimentos que pesavam sobre a memória: «hoje», não se aprende quase nada de cor, porque se tem naturalmente em casa os livros que se lê, a que se pode recorrer quando se tem necessidade, de que se cita mais seguramente as suas passagens copiando-as do que fazendo fé na memória, como se fazia antigamente»⁽¹⁸⁾. Devido ao seu regozijo de letrado, não imagina que o imenso tesouro de saber, posto à disposição dos doutos, traga consigo uma prática do esquecimento e que as novas próteses da memória cognitiva sejam nefastas para a memória orgânica. Desde os finais do século XVIII, «história» designa uma disciplina cujo saber, sempre bem acumulado e conservado, lhe empresta as aparências da memória viva no próprio tempo em que ela a ultrapassa e enfraquece os poderes. No entanto, a «história constitui-se apenas se a olharmos e, para a olharmos, devemos estar excluídos dela»⁽¹⁹⁾: a fórmula ilustra a diferença e o papel inverso do monumento, encarregue pela sua presença de objecto metafórico de recordar à vida um passado privilegiado e de aí reemergir aqueles que o olham.

Um século e meio após o elogio de Perrault, Victor Hugo pronunciava a oração fúnebre do monumento, condenado à morte pela invenção da imprensa⁽²⁰⁾. A sua intuição de visionário foi confirmada pela criação e pelo aperfeiçoamento de novos modos de conservação do passado: memória das técnicas de registo da imagem e do som, que aprisionam e resgatam o passado de uma forma mais concreta, uma vez que se dirige directamente aos sentidos e à sensibilidade: «memórias» dos sistemas electrónicos mais abstractas e desencarnadas.

Veja-se a fotografia. Roland Barthes compreendeu que este «objecto antropológicamente novo» não vinha nem concorrer, nem contestar ou recusar a pintura. «Não é nem a Arte, nem a Comunicação, mas a Referência que é a ordem fundadora da fotografia.» Ela surge assim como uma prótese de um género inédito: traz «uma nova ordem de provas», «essa certeza que nenhum escrito pode dar». Esse poder de autenticar prende-se, sem dúvida, com as reacções químicas que fazem da fotografia «uma emanção do referente» e, ao mesmo tempo, lhe conferem também o poder de ressuscitar, uma vez que, através de um halogeneto de prata, «a fotografia do ser desaparecido vem tocar-me como os raios de uma estrela».

Barthes soube perceber e analisar a duplicidade da fotografia, as duas faces deste novo *pharmakon* que tem o poder singular de actuar sobre os dois níveis da memória: avalizar uma história e fazer reviver um passado morto. Daqui resultam riscos de confusão e de usurpação. Barthes denuncia-os ao indicar as duas modalidades através das quais a fotografia age sobre nós. O *studium* designa um encanto moderado, um interesse exterior, mas mesmo assim afectivo. A *estase*, que faz voltar à consciência a «própria escrita do tempo»⁽²¹⁾, é um movimento revulsivo, alucinatório, a propósito do qual se aplica frequentemente a palavra loucura. Ora, esta loucura da fotografia que faz coincidir o ser e o afecto tem a mesma natureza do encantamento pelo monumento. Entenda-se então, com reserva, a afirmação de *A Câmara Clara*, segundo a qual a sociedade moderna renunciou

ao monumento, dizendo que a fotografia é uma forma de monumento adaptado ao individualismo da nossa época: o monumento da sociedade privada, que permite a cada um obter em segredo o regresso dos mortos, privados ou públicos, que fundam a sua identidade. O encantamento da memória alcança-se daqui em diante mais livremente, em função de um trabalho modesto sobre essas imagens que conservam uma parte de ontologia.

A fotografia contribui, por outro lado, para a semantização do monumento-sinal. Com efeito, é cada vez mais pela mediação da sua imagem, pela sua circulação e difusão na imprensa, na televisão e no cinema, que esses sinais se dirigem às sociedades contemporâneas. As fotografias só fazem sentido quando metamorfoseadas em imagens, em réplicas sem peso, nas quais se reúne o seu valor simbólico, dissociado assim do seu valor utilitário. Qualquer construção, independentemente do seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de «comunicação». A sua função é, enquanto isso, a de legitimar e autenticar o ser de uma réplica visual, primeira, frágil e transitiva, na qual é, desde aí, delegado o seu valor. Pouco importa que a realidade edificada não coincida com as suas representações mediáticas ou com as suas imagens sonhadas. A pirâmide do Louvre existia antes de se começar a sua construção. Hoje, ela continua a cintilar com as luzes e as transparências usadas como adorno pela reprodução fotográfica dos seus desenhos e das suas maquetes, mesmo que, na realidade, ela evoque mais a entrada de um qualquer centro comercial e a sua opacidade esconda a perspectiva do Pátio Quadrado sobre as Tulherias e Paris. As fotografias do Arco da Defesa conservam-lhe ainda um encanto simbólico, apesar da rugosidade do edifício real e do incómodo dos gabinetes que ela acolhe. Não se poderia descrever a desrealização do que se chama hoje monumento e do seu modo de existir melhor do que o arquitecto da futura «grande biblioteca». Interrogado acerca da integração desse edifício na zona de Bercy, ele responde: «Daqui a dez ou vinte anos, os postais deste local devem ser os mais belos de Paris.»⁽²²⁾

Nestas condições, os monumentos, no primeiro sentido do termo, terão ainda um papel nas sociedades ditas avançadas? Para além dos numerosos edifícios de culto que conservam a sua utilização, para além dos cemitérios militares e dos monumentos aos mortos das últimas guerras, constituirão os monumentos algo mais do que uma sobrevivência? Edificar-se-ão outros?

Os monumentos, relativamente aos quais foi necessário definir que são «comemorativos», prosseguem, conduzidos pelo hábito, uma carreira formal e irrisória. Os únicos monumentos autênticos que a nossa época soube edificar não se identificam e dissimulam-se sob formas insólitas, minimais e não metafóricas. Recordam um passado cujo peso e, a maioria das vezes, o horror, impedem de os confiar apenas à memória histórica. Entre as duas guerras mundiais, o campo de batalha de Verdun tinha constituído um precedente: imenso pedaço de natureza, trinchado e torturado pelos combates, teria sido suficiente balizar nele um percurso, como um caminho em forma de cruz, para criar o memorial de uma das grandes catástrofes humanas da história moderna. Após a Segunda Guerra Mundial, o centro de Varsóvia, reconstruído à semelhança do que era, recorda simultaneamente a identidade secular da nação polaca e a vontade destruidora que animava os seus inimigos. Do mesmo modo, as sociedades actuais desejaram conservar viva, para as gerações futuras, a recordação do genocídio do povo judeu da Segunda Guerra Mundial. Melhor do que os símbolos abstractos ou imagens realistas, melhor do que fotografias, são os próprios campos de concentração, parte integrante do drama comemorado, com as suas barracas e câmaras de gás, que se tornaram monumentos. Bastou um arranjo discreto e algumas etiquetas: da sua velha morada, para sempre deserta, os mortos e os seus carrascos advertirão até à eternidade aqueles que forem a Dachau ou a Auschwitz⁽²³⁾. Não foi necessário qualquer artista intercessor; bastou uma simples operação metonímica. O peso do real, de uma realidade intimamente associada à dos eventos comemorados, é aqui mais poderoso do que o de qualquer símbolo. O campo, tornado monumento, participa da relíquia⁽²⁴⁾.

Mas estes memoriais gigantes, simultaneamente relíquias e relicários, permanecem excepcionais, tal como os factos que eles recordam à memória humana. Vestígios que basta apenas escolher e saber designar, eles testemunham, para além disso, a dissociação progressiva que se opera entre a memória viva e o saber-edificar. O novo centro de Varsóvia só é monumento porque é uma réplica: ele substitui, com uma fidelidade atestada, entre outras coisas, pela fotografia, a cidade destruída. O monumento simbólico erguido, *ex nihilo*, para fins de rememoração, já quase não existe nas nossas sociedades desenvolvidas. À medida que elas dispunham de mnemotecnias mais eficazes, deixaram, pouco a pouco, de erguer monumentos e transferiram o fervor com que os rodeavam para os monumentos históricos.

As duas noções, hoje frequentemente confundidas, são, no entanto, a muitos níveis, opostas, se não antinómicas. Antes de mais, longe de apresentar a quase universalidade do monumento no tempo e no espaço, o monumento histórico é uma invenção, bem datada, do Ocidente. Viu-se com que sucesso este conceito tinha sido exportado e progressivamente difundido fora da Europa a partir da segunda metade do século XIX.

Mas os relatórios das organizações internacionais mostram que este reconhecimento planetário se mantém superficial. O sentido do monumento histórico avança dificilmente. A noção não é separável de um contexto mental e de uma visão do mundo. Adoptar as práticas de conservação dos monumentos históricos sem dispor de um quadro histórico de referência, sem atribuir um valor particular ao tempo e à duração, sem ter colocado a arte na história, é tão desprovido de significado como praticar a cerimónia do chá ignorando o sentimento japonês da Natureza, o xintoísmo e a estrutura nipónica das relações sociais. Onde, os entusiasmos que multiplicam os contra-sensos, ou ainda, dissimulam álibis.

Outra diferença, fundamental, foi posta em evidência por A. Riegl ⁽²⁵⁾, no começo deste século: o monumento é uma criação deliberada (*gewolte*), cujo destino foi assumido *a priori* e à

primeira tentativa, ao passo que o monumento histórico não é desejado inicialmente (*ungewolte*) e criado enquanto tal. Este último é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amator, que o seleccionam de entre a massa dos edifícios existentes e de que os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo o objecto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem ter tido por isso na sua origem um destino memorial. Inversamente, recordêmo-lo, todo o artefacto humano pode ser deliberadamente investido de uma função de memória. Quanto ao prazer concedido pela arte, ele não é, mais do que outros, apanágio exclusivo do monumento.

O monumento tem por finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo. O monumento histórico mantém uma relação diferente com a memória viva e com a duração. Ou é simplesmente constituído em objecto de saber e integrado numa concepção linear do tempo e, nesse caso, o seu valor cognitivo relega-o, sem apelo, nem agravo para o passado, melhor dizendo, para a história em geral, ou para a história da arte em particular; ou então, pode também, enquanto obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso «desejo de arte» ⁽²⁶⁾ (*Kunstwollen*). Neste caso, torna-se parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história.

As diferentes relações que os monumentos e os monumentos históricos mantêm, respectivamente, com o tempo, a memória e o saber, impõem uma diferença maior relativa à sua conservação. Aparentemente, esta noção é-lhes consubstancial. No entanto, os *monumentos* estão permanentemente expostos às injúrias do tempo vivido. O esquecimento, a desafecção, o desuso, fazem esquecer-los e deixam-nos cair. A desconstrução voluntária ⁽²⁷⁾ e concertada também os ameaça, inspirada quer pela vontade de destruir quer, pelo contrário, pelo desejo de escapar à acção do tempo ou pela vontade de aperfeiçoamento. A primeira forma, negativa, é evocada mais frequentemente: política, religiosa, ideológica, ela prova *a contrario* o papel essencial representado pelo monumento na manutenção da identidade dos povos e

dos grupos sociais. A destruição positiva, também generalizada, chama menos a atenção. Apresenta-se sob diferentes modalidades. Uma, ritual, é característica de determinados povos, como o japonês que, não reverenciando como nós as marcas do tempo nos seus monumentos, constrói periodicamente réplicas exactas dos templos originais, cujas cópias precedentes são então destruídas. A outra modalidade de destruição, criativa, é ilustrada na Europa por numerosos exemplos. Para engrandecer e conceder mais esplendor ao santuário onde o «bem aventurado Dinis [tinha] residido durante quinhentos anos», Suger mandou destruir, no decorrer dos anos de 1130, parte da basílica carolíngia que a tradição atribuída a Dagoberto ⁽²⁸⁾. Não foi o monumento mais precioso e venerável da cristandade, S. Pedro de Roma, demolido após uma vida de quase doze séculos, por uma decisão de Júlio II? Tratava-se de o substituir por um edifício grandioso, cuja magnificência e cenografia pudessem recordar o poder conquistado pela Igreja desde a época de Constantino e as novas inflexões da sua doutrina.

Em contrapartida, e porque se insere num local imutável e definitivo no seio de um conjunto objectivado e congelado pelo saber, o *monumento histórico* exige, no âmbito da lógica desse saber, e pelo menos em teoria, uma conservação incondicional.

O projecto de conservação dos monumentos históricos e a sua execução evoluíram com o tempo e não podem ser dissociados da história da própria noção. Invenção do Ocidente, dizíamos nós, e bem datada: há ainda que fixar os critérios dessa datação.

A entrada de um neologismo nos léxicos assinala o reconhecimento oficial do objecto material ou mental que ele designa. Essa consagração apresenta assim uma discrepância cronológica, mais ou menos importante de acordo com os casos, face às primeiras utilizações do termo e ao aparecimento, repentino ou longamente preparado, do seu referente. A expressão *monumento histórico* só entrou nos dicionários na segunda metade do século XIX. Mas a sua utilização disseminou-se desde o começo do século e tinha sido consagrada por Guizot quando, acabado de

ser nomeado ministro do Interior em 1830, criou o posto de inspector dos Monumentos Históricos. Há, no entanto, que recuar no tempo. A expressão aparece em 1790, sem dúvida pela primeira vez, pela pena de A. A. Millin ⁽²⁹⁾, no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, são elaborados os conceitos de monumento histórico e os instrumentos de preservação (museus, inventários, classificação, reutilização) que lhe estão associados ⁽³⁰⁾.

O vandalismo da Revolução de 1789 não deve ser, por isso, minimizado. O punhado de homens que o combateram no seio das Comissões revolucionárias concretizavam, sob a urgência do perigo, as ideias comuns aos amadores de arte, aos arquitectos e aos sábios da época iluminista.

Esses letrados eram eles próprios os herdeiros de uma tradição intelectual procedente do *Quattrocento* e da grande revolução humanista dos saberes e das mentalidades. A origem do monumento histórico deve ser procurada igualmente bastante antes do aparecimento do termo que o designa. Para seguir a génese desse conceito, há que recuar ao momento em que nasce o projecto, até então impensável, de estudar e conservar um edifício pela única razão de ele ser um testemunho da história e uma obra de arte. Alberti, nas fronteiras entre os dois mundos, celebra então a arquitectura que pode, simultaneamente, fazer reviver o nosso passado, assegurar a glória do arquitecto-artista e autenticar o testemunho dos historiadores ⁽³¹⁾.

Querer, como eu o desejo, colocar o património histórico ⁽³²⁾ edificado no centro de uma reflexão acerca do destino das sociedades actuais e tentar, por conseguinte, avaliar as motivações – reivindicadas, admitidas, tácitas ou ignoradas – que as condutas patrimoniais subentendem hoje, não pode passar de um regresso às origens. Não podemos debruçar-nos sobre o espelho do património, nem interpretar as imagens que ele nos reenvia actualmente, sem procurar, antes de mais, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi constituída pouco a pouco pela soma e pela fusão de fragmentos, a princípio chamados antiguidades, e depois monumentos históricos.

Eis por que tentei, antes de mais, definir um momento de emergência e reconstituir as etapas essenciais dessa instauração progressiva do património histórico edificado, da *fase antiquizante* do *Quattrocento*, quando os monumentos eleitos pertenciam exclusivamente à Antiguidade, à *fase de consagração*, que institucionaliza a conservação do monumento histórico ao estabelecer uma jurisdição de protecção e ao fazer do restauro uma disciplina autónoma. Esta arqueologia era necessária, sem exigir, todavia, uma investigação exaustiva ou até extensiva.

Não explorei, assim, de forma sistemática a história subtil⁽³³⁾ e as particularidades de cada nação europeia na sua relação com os conceitos de monumento e de património históricos. Não me debrucei tão-pouco sobre o conteúdo das jurisdições de conservação, nem sobre o universo complexo do restauro, pois apenas me servi da matéria necessária para o meu argumento. Os exemplos que dou são frequentemente franceses. Não são por isso menos exemplares: enquanto invenção europeia, o património histórico provém de uma mesma mentalidade em todos os países da Europa. Na medida em que se tornou numa instituição planetária, o património confronta a prazo todos os países do mundo com as mesmas interrogações e as mesmas urgências.

Numa palavra, não quis fazer da noção de património histórico e da sua utilização o objecto de um inquérito histórico, mas o tema de uma alegoria.

Notas

⁽¹⁾ *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, sob a direcção de I. Stengers, Paris, La Seuil, 1987.

⁽²⁾ A França, em 1986, criou na Comissão Superior dos Monumentos Históricos uma secção do património industrial.

⁽³⁾ Por exemplo, as cidades da Wachau, na Áustria.

⁽⁴⁾ Y. Abbé, «Les débuts de la conservation au Japon moderne: idéologie et historicité», in *World Art, Themes of Unity and Diversity, Acts of the XXVth Congress of the History of art* (1986), organizado por I. Lavin, vol. III, The Pennsylvania State University Press, 1989, p. 855 e seguintes.

⁽⁵⁾ P. Ryckmans, «The Chinese Attitude Towards the Past», *ibid.*

⁽⁶⁾ Conferência sobre a conservação artística e histórica dos monumentos, organizada pela SDN, cf. cap. IV, nota 116.

⁽⁷⁾ *Chartre du tourisme culturel*, ICOMOS, Bruxelas, 1976. *Résolutions de Cantorbery sur le tourisme culturel*, ICOMOS, documento policopiado, publicado pelo ICOMOS – GB, Universidade de Kent, 1990.

⁽⁸⁾ *Monuments à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765. No que diz respeito à ilha de Paris, aponta: «Com excepção de Notre-Dame, que continuará paróquia da cidade e do edifício dos Enfants-Trouvés, não haveria nada a poupar nesse bairro», p. 226.

⁽⁹⁾ Demolido em 1677 por ordem de Luís XIV. A sua imagem foi preservada, nomeadamente por J. Androuet du Cerceau (*Livre d'architecture*, 1559) e por Claude Perrault (desenho, Biblioteca Nacional, manuscritos, F. 24713). Este último dá-nos do Palácio uma descrição maravilhada no diário da sua *Voyage à Bordeaux en 1669* (publicada por P. Bonnefont, Paris, H. Laurens, 1909, juntamente com a obra *Mémoires de ma vie*, de Charles Perrault), que mandou gravar por Le Pautre, para a sua tradução de Vitruvius (1684).

⁽¹⁰⁾ D. Abdelkafi, *La médina de Tunis*, Paris, Presses du CNRS, 1990.

⁽¹¹⁾ Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, fundados em 1928, em Sarraz, na Suíça.

⁽¹²⁾ P. Mac Cannel, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Londres-Nova Iorque, McMillan, 1976.

⁽¹³⁾ 1ª edição, 1694.

(¹⁴) *Dictionaire d'architecture*, t. 2, Paris, IX.

(¹⁵) M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1970.

(¹⁶) P.O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts, Collected Essays*, Nova Iorque, Harper and Row, 1965, em particular: «The Modern System of the Arts», in *Journal of the History of ideas*, vol. XII, 1951.

(¹⁷) Aquilo que ele chama, no mito de Fedro, um *pharmakon*. Cf. J. Derrida, «La pharmacie de Platon», in *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

(¹⁸) *Parallèle des anciens et des modernes*, 1º diálogo, t. 1, p. 63 e seguintes., Paris, 1688: a passagem inteira merecia ser citada.

(¹⁹) R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980 (trad. portuguesa: *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa).

(²⁰) *Notre Dame de Paris*, capítulo: «Este matará aquele», acrescentado na oitava edição, de 1832.

(²¹) Todas as citações são extraídas de *op. cit.*

(²²) *Le Quotidien de Paris*, 11 de Setembro de 1989. Ele prossegue: «O turista que se encontre no jardim de Bercy deverá tirar fotografias verdadeiramente inesquecíveis dessa biblioteca [...]. O sucesso do projecto seria que se fizesse desse local magníficos postais.»

(²³) Este campo foi classificado pelo Comité do Património Mundial da Unesco em 1979.

(²⁴) As capacidades memoriais da relíquia são ainda, por vezes, colocadas ao serviço de causas menos trágicas. O verdadeiro monumento erguido a De Gaulle não é a gigantesca cruz de Lorena «comemorativa» que domina o planalto da Champanha, mas a sua casa, La Boissérie. As multidões que aí vêm desfilar não se enganam. Para converter essa moradia em monumento, bastaram alguns caminhos sinalizados no parque e alguns cordões protectores no edifício. Também aí, o homem e a história que ele escreveu estavam ligados pela contiguidade a esse quadro que ele tinha eleito e organizado. Esta forma de celebração conheceu um sucesso particular nos Estados Unidos, onde as habitações dos heróis nacionais, como a de Jefferson em Monticello, por exemplo, eram, depois da sua morte, transformadas em monumentos à sua glória. Ela é característica do génio de um povo que sempre praticou o culto do indivíduo.

(²⁵) A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903.

(²⁶) O conceito heurístico de *Kunstwollen* permitiu a Riegl assinalar a distinção capital entre o valor artístico próprio do monumento e o seu valor para a história da arte. Cf. cap. IV e nota 110, p.236.

(²⁷) L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959.

(²⁸) Suger tem uma consciência aguda da interpretação sacrílega que pode ser dada ao seu gesto. No livro que consagrou à sua administração da

Abadia de Saint-Denis também se justifica longamente. Ele evoca, em particular, a ruína e o mau funcionamento do edifício original e não deixa de sublinhar o fervor com que conservou «tudo o que era possível das antigas paredes, sobre as quais, de acordo com os testemunhos dos autores antigos, nosso Senhor colocou a sua mão». Este texto é um dos testemunhos mais interessantes que nos foram conservados sobre o «funcionamento» do monumento. E. Panofsky deu-nos dele uma edição, uma tradução e um comentário notáveis no seu livro *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, 1946.

(²⁹) L.A. Millin, *Antiquités nationales ou Recueil des monuments historiques en France*, Paris, 1790-1798 (6 volumes). Cf. cap. III, p. 99.

(³⁰) F. Rücker, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France*, Paris, Jouve, 1913. Cf. p. 76 e seguintes.

(³¹) L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Prólogo, org. G. Orlandi, Milão, Il Polifilo, 1966, p. 13.

(³²) Deve-se a J. Babelon e A. Chastel, *Revue de l'art*, n° 49, Paris, 1980, uma bela síntese de «La notion de patrimoine», editada pelas Éditions Liana Lévi, Paris, 1944. Cf. A. Desvallés, «Émergence et cheminements du mot patrimoine», *Musées*, n° 208, Paris, 1995.

(³³) Para uma visão de conjunto, mas limitada a França, ver P. Léon, *La vie des monuments français*, Paris, Picard, 1951.

Os humanismos e o monumento antigo

Pode situar-se o nascimento do monumento histórico em Roma por volta do ano de 1420. Depois do exílio de Avinhão (1305-1377), e após o fim do Grande Cisma (1379-1417), Martinho V restabelece a sede do papado na cidade desmantelada, à qual ele deseja restituir o seu poder e o seu prestígio. Um novo clima intelectual desenvolve-se em torno das antigas ruínas que, a partir daí, falam de história e confirmam o passado fabuloso de Roma, de que Poggio Bracciolini e os seus amigos humanistas choram o esplendor e condenam o saque.

Os cortes cronológicos têm um valor essencialmente heurístico. Procuram ser modulados em função de excepções, de antecipações e de sobrevivências. Ver-se-á que o interesse intelectual e artístico que uma pequena elite do *Quattrocento* manifestava pelos monumentos da Antiguidade resultava de uma longa maturação e tinha conhecido precedentes desde o último quartel do século XIV.

Não seria, porém, conveniente fazer remontar esta génese a um tempo mais longínquo? Deve mesmo questionar-se, como o sugeriram certos historiadores, se os homens da Antiguidade e da Idade Média não dirigiram este mesmo olhar, historiador e preservador para os monumentos e objectos de arte do passado. A colecção de obras de arte antiga, que antecipa o museu, parece ter aparecido nos finais do século III a.C. Entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano, o território grego revela à elite cultivada dos seus conquistadores um tesouro

de edifícios públicos (templos, *stoa*, teatros...) que parecem fazer, aos seus olhos, figura de monumentos históricos, tal como mais tarde o fariam, na Europa Medieval, os monumentos romanos aos olhos dos clérigos formados nas humanidades. Serão estas analogias ilusórias e superficiais?

No âmbito de uma obra consagrada principalmente ao Ocidente cristão, não posso evocar a Antiguidade senão pontualmente, nem tão-pouco reunir os elementos do debate. Outros o fizeram ⁽¹⁾ e algumas referências serão suficientes.

Arte grega clássica e humanidades antigas

Reino de Pérgamo ⁽²⁾: os Atálidas procuraram com fervor, sensibilidade e perseverança, as esculturas e os objectos de arte decorativa que a Grécia clássica produziu sem nunca os coleccionarem. Conhecidas através dos testemunhos de Pausânias, de Políbio e de Plínio, as colecções dos Atálidas não pertencem nem à categoria dos tesouros, religiosos e funerários – tal como foram acumulados nos túmulos egípcios ou no *opisthodomos* dos templos gregos – nem à categoria das curiosidades, acumuladas segundo o acaso das guerras, das rapinas, das viagens e das heranças pelos curiosos de todos os tempos. Estes objectos foram procurados, escolhidos e adquiridos pela sua qualidade intrínseca. Átalo I possuía emissários em toda a Grécia e, em 210 a.C., financia em Egina as primeiras escavações conhecidas da história. A mesma atitude condu-lo, tal como aos seus sucessores, a admirar e a mandar copiar na sua capital os grandes monumentos helenísticos.

Roma: em 146 a.C., aquando da partilha dos despojos entre os exércitos aliados, após o saque de Corinto, o general romano L.A. Mummius fica desconcertado com a importância das ofertas feitas por Átalo II por objectos pelos quais os Romanos não percebiam o interesse. Ele adquire antecipadamente uma pintura de Aristides (com mais de um século) que expede de imediato,

juntamente com algumas estátuas, como oferenda aos deuses de Roma. Houve quem considerasse este episódio ⁽³⁾ a data de nascimento simbólico do objecto de arte e da sua colecção entre os Romanos.

Os objectos gregos espoliados pelos exércitos romanos começam por fazer uma entrada discreta no seio de algumas habitações patrícias. Mas o seu estatuto altera-se no momento em que Agripa exige que as obras entesouradas no segredo dos templos sejam expostas à vista de todos, à luz do dia e nos grandes espaços públicos.

Desde aí, como tantas vezes em outros domínios, Roma oferece um espectáculo ambíguo ⁽⁴⁾, sobre o qual o olhar do século XX tem a tentação de projectar os valores e as atitudes da sociedade ocidental, pós-medieval ou mesmo actual. Roma conhece coleccionadores de arte, eruditos como Asinius Pollio, requintados como Ático, ávidos como Séneca, desconfiados como Cícero, apaixonados como Verres, ao ponto de perderem a vida por ela. Roma conhecia um mercado de arte, especialistas, falsários, corretores. Roma espoliou a Grécia à escala das pilhagens napoleónicas: assim o testemunham as cento e cinquenta estátuas de bronze, arrancadas ao santuário de Delfos e cujos restos estão hoje no palácio de Diocleciano, em Split, e no de Adriano, no Tivoli. Roma viu edificar, por esse último imperador, no perímetro dessa mesma *villa* Adriana, o primeiro museu de arquitectura em grandeza real.

Todavia, a comparação com a modernidade ocidental deve ser matizada. Com efeito, nenhum princípio proíbe a destruição de edifícios ou de objectos de arte antigos. A sua preservação prende-se a causas aleatórias. Além disso, nem os bens móveis coleccionados (esculturas, pinturas, baixelas, camafeus), nem os edifícios antigos (religiosos ou civis) admirados, foram investidos de valor histórico.

Dois factores, étnico e cronológico, são a chave da sua diferença face aos monumentos e ao património histórico ocidental. Todos os objectos que encantaram os Atálidas e posterior-

mente os Romanos são de origem grega ⁽⁵⁾. À excepção de algumas obras do começo do século VI, esses objectos pertencem exclusivamente aos períodos clássico e helenístico. O seu valor não deriva nem da sua relação com uma história que eles autenticariam ou permitiriam datar, nem da sua antiguidade: eles dão a conhecer os feitos de uma civilização superior. São modelos, apropriados para suscitar uma arte de viver e um requinte que só os Gregos tinham conhecido. Os Atálidas queriam fazer da sua capital um centro de cultura grega. Os Romanos procuravam impregnar-se, através da visão, do mundo plástico da Grécia, tal como procuravam impregnar-se do pensamento da Grécia por via da prática da sua língua. Não se tratava de uma atitude reflexiva e cognitiva, mas de um processo de apropriação: fragmentos de arquitectura ou de escultura, objectos do artesanato grego, que ganham um novo valor de uso uma vez assimilados à decoração das termas, da rua, dos jardins públicos e privados, da habitação, ou ainda depois de terem sido convertidos em repositórios da vida doméstica.

Finalmente, a mesma prudência deve ser observada no que diz respeito à interpretação do valor estético atribuído às criações da Grécia clássica. É verdade que uma nova experiência da beleza, mediada pela consciência, se desenvolve desde o século III a.C. Mas ela mantém-se geralmente subordinada a outras categorias de práticas. Em vez disso, revelam-se entre a maior parte dos coleccionadores motivos estranhos ao prazer característico da arte: prestígio ⁽⁶⁾ entre os conquistadores, snobismo entre os que tinham conseguido ascender na escala social, lucro ou prazer do jogo entre os restantes. Mas, não se poderá dizer que essas mesmas orientações caracterizam uma parte importante dos actuais coleccionadores de arte? Para além disso, o destaque e o comportamento do amador parecem manifestos, tanto em Pérgamo como em Roma, onde Sila ⁽⁷⁾ foi o iniciador de Verres. Todavia, as escolhas do gosto não são orientadas por uma visão do passado. Para que se possa legitimamente evocar a noção de monumento histórico, falta a esses tempos o distanciamento da história, sustentado por um projecto deliberado de preservação.

Vestígios antigos e *humanitas* medieval

Entre a época das grandes invasões e o final da Idade Média, a relação mantida com os monumentos da Antiguidade clássica parece menos complexa.

Numa Europa que a colonização romana tinha coberto de monumentos e de edifícios públicos, esses séculos testemunharam inúmeras destruições. Dois tipos de factores contribuíram de forma principal para as mesmas. De um lado, o proselitismo cristão: as invasões bárbaras dos séculos VI e VII saquearam talvez menos do que o proselitismo dos missionários na mesma época, ou do que os monges teólogos que, no século XIII, transformaram em pedreira o anfiteatro de Trêves, arrasaram as arenas de Mans (1271) e o templo de Tours. Por outro lado, a indiferença relativa aos monumentos, que tinham perdido o seu sentido e a sua utilidade, a insegurança e a miséria: os grandes edifícios da Antiguidade são transformados em pedreiras ⁽⁸⁾, ou então recuperados e desvirtuados. Em Roma, no século IX, os arcos do Coliseu são fechados, ocupados por habitações, armazéns e oficinas, ao passo que a arena recebe uma igreja e a cidadela dos Frangipani. O Circo Máximo é ocupado por habitações que a congregação de Saint Guy arrenda; os arcos do teatro de Pompeia são ocupados por mercadores de vinho e por *trattorie*, os do teatro de Marcelo por trapeiros, adelos e tabernas. Na Provença, as arenas de Arles são transformadas em cidadela, as suas arcadas fechadas, um quarteirão de habitações construído sobre as suas bancadas e uma igreja edificada no seu centro ⁽⁹⁾. Não é só nos arcos de triunfo que se erguem torres defensivas, como a erigida no século XIII sobre o arco de Sétimo Severo pelos Frangipani.

Todavia, na mesma época, muitas obras e edifícios do paganismo foram objecto de uma conservação deliberada, sob incitação, directa ou indirecta, do clero, que se tinha mantido como o único depositário de uma tradição letrada ⁽¹⁰⁾ e da *humanitas* antiga. Monumentos ou património histórico antes de tempo? Não

se pode responder a esta questão senão depois de se ter tentado analisar as motivações desta atitude preservadora.

Antes de mais, razões práticas de economia, em tempos de crise em que a população estava dizimada, a construção em ruína, as tradições artesanais em risco. No século VI, a atitude do papa Gregório I é exemplar. Em Roma, toma a seu cargo a manutenção do parque imobiliário e pratica uma política de reutilização que o seu sucessor Honório seguirá: as grandes habitações patrícias são transformadas em mosteiros, as suas salas de recepção em igrejas. No exterior, adverte os seus missionários: «Não destruam os templos pagãos, mas apenas os ídolos que eles acolhem. No que diz respeito aos edifícios propriamente ditos, contentai-vos em aspergi-los com água benta e neles colocar os vossos altares e as vossas relíquias.»⁽¹¹⁾ A conduta do eremita bernardino torna-se doutrina.

No entanto, o interesse utilitário não era o único em jogo na preservação dos vestígios antigos. Outros motivos envolviam o saber literário e a sensibilidade. Monumentos e objectos pagãos reenviavam aos clérigos o eco de textos familiares. O interesse e o respeito testemunhados a essas obras estão em consonância com as posições tomadas pela Igreja face às letras e ao saber clássicos, alternadamente promovidos em nome das «humanidades» ou condenados por paganismo. Desta forma, a benevolência para com a *humanitas* e as artes antigas culmina com esses breves e parciais renascimentos a que Panofsky chamou *renascences*⁽¹²⁾, nos séculos XI e XII, sob o impulso dos grandes abades humanistas. Quando Guilherme de Volpiano, Gauzelin de Saint-Benoît-sur-Loire, Hugo de Cluny, e depois Hildeberto de Lavardin, Jean de Salisbury, Suger de Saint-Denis ou Guibert de Nogent se dirigem a Roma, é com emocionado respeito pela sua cultura clássica que eles admiram os monumentos e procuram identificá-los.

Atracção intelectual, é certo, mas também sedução da sensibilidade: as obras antigas fascinam pelas suas dimensões, pelo requinte e pela perícia da sua execução, pela riqueza dos seus

materiais. Tesouro nimbado de uma aura de maravilhoso, integram-se numa das duas «estéticas»⁽¹³⁾ da Idade Média, a que Suger defende contra Bernardo de Claraval. Quando o abade de Saint-Denis manda restaurar o mobiliário da sua igreja, admira o «trabalho maravilhoso», «a sumptuosidade faustosa» de um painel do altar atribuído aos «artesãos bárbaros [...] mais faustosos que os nossos» e «a escultura muito delicada, hoje insubstituível [das] tabuinhas de marfim [da cadeira]» que ultrapassa qualquer avaliação humana pela «descrição que ela oferece das cenas antigas»⁽¹⁴⁾.

O valor quase mágico atribuído aos vestígios da Antiguidade, a curiosidade que eles despertam, o parecer que eles oferecem aos olhos, estão ilustrados nos manuscritos de dois clérigos do século XII. Com a sua obra *Mirabilis urbis Romae*, Benedito, cónego de São Pedro, propõe, por volta de 1155, o primeiro guia exclusivamente consagrado aos monumentos pagãos de Roma, cujas identificações, a maior parte das vezes fantasiosas, se mantêm, apesar de tudo, ligadas a recordações literárias. Quanto ao jurista inglês conhecido pelo nome de Mestre Gregório, ele não sabe se deve atribuir as maravilhas visitadas aquando da sua viagem a Roma à magia ou ao trabalho dos homens⁽¹⁵⁾. Quando ele relata ter percorrido, por três vezes, várias milhas para admirar, no Quirinal, uma Vénus executada com «uma graça tão maravilhosa e inexplicável, que usava a sua nudez como se corasse», ele descreve o comportamento de um amante de arte. Deve classificar-se na mesma categoria o seu ilustre compatriota, Henrique, bispo de Winchester, que Jean de Salisbury, apesar de ser ele próprio coleccionador de estátuas antigas, descreveu como um verdadeiro obcecado por arte antiga⁽¹⁶⁾.

Não anteciparão o interesse e o júbilo que suscitam os monumentos antigos entre os proto-humanistas da Antiguidade Tardia e da Idade Média a experiência dos humanismos do século XV? Fazendo fé nos entusiasmos e no lirismo dos autores medievais poderia, por vezes, acreditar-se nisso. Uma diferença irreduzível opõe todavia as duas formas de humanismo e as suas

respectivas relações com a Antiguidade: distanciamento (histórico) que o observador do *Quattrocento* estabeleceu, pela primeira vez, entre o mundo contemporâneo ao qual pertencia e a longínqua Antiguidade, de que estuda os vestígios. Para os clérigos do século VIII ou do século XII, o mundo antigo é simultaneamente impenetrável e imediatamente próximo. *Impenetrável*: os territórios romanos ou romanizados tinham-se tornado cristãos, a visão pagã do mundo já não tinha lugar, não era concebível. *Próximo*: estas formas vazias, ao dispor da mão e do olhar, são imediatamente transponíveis e transpostas para o contexto cristão, onde são reinterpretadas segundo códigos familiares ⁽¹⁷⁾.

Talvez Henrique de Winchester ou Gregório sejam fulgurantes exceções. De qualquer forma, a formulação e as fórmulas de admiração não devem ser retiradas do seu contexto. Quando, no começo do século XII, no seu maior poema sobre Roma, Hildeberto de Lavardin se extasia com um trabalho que não poderia ser «nem igualado», «nem refeito», e quando evoca a «paixão dos artesãos» (*studio artificium*) que foram responsáveis por essas imagens de que a natureza não foi capaz, não se deve esquecer que ele começa por louvar a mutilação (purificadora) da Cidade com pretensões insustentáveis, de que pode a partir de então acarinhar os vestígios ⁽¹⁸⁾ com boa consciência. R. Krautheimer sublinhou bem esta ambivalência, chegando até a pensá-la em termos de amor-ódio. Ele mostrou, para além disso, como o proto-humanismo se tinha apropriado literalmente dos vestígios do mundo antigo ao cristianizá-los.

A ausência de distanciamento, igualmente descrita por E. Panofsky nas suas análises da transmissão das formas e dos temas antigos durante a Idade Média ⁽¹⁹⁾, é o denominador comum de todas as atitudes respeitantes à herança da Antiguidade greco-romana. Bernardo de Chartres e Gilberto de La Porrée aplicam ao idealismo platónico e as categorias de Aristóteles a grelha da teologia cristã. Determinado escultor românico integra monstros antigos na representação de uma cena bíblica e um certo iluminador cobre com roupagens medievais os heróis da

mitologia grega. O mesmo acontece com os objectos e os monumentos da Antiguidade: qualquer que seja o saber dos que deles dispõem e o valor que lhes é atribuído, são directamente assimilados e introduzidos no circuito das práticas cristãs, sem que tenha sido disposto em torno deles o distanciamento simbólico e as proibições que uma historização teria imposto. A alteridade de uma cultura diferente não era assumível. Os edifícios são investidos de inocência e familiaridade, sem hesitações nem escrúpulos, tal como o são as formas plásticas e os textos filosóficos.

Móveis ou imóveis, as criações da Antiguidade não representam assim o papel de monumentos históricos. A sua preservação é, com efeito, uma reutilização. Ela apresenta-se sob duas formas distintas: reutilização global, acompanhada ou não de reordenações; fragmentação em bocados e fragmentos, utilizáveis para fins e em locais diversos.

Suger tinha como cálice de missa ⁽²⁰⁾ um precioso vaso antigo em porfírio, encastrado por um ourives medieval entre as patas, as asas e o pescoço de uma águia em prata dourada. Da mesma forma, o palácio imperial de Trêves é convertido no século IX numa catedral, cujo bispo Hincmar admira o pavimento «constituído por mármore de diferentes cores» e as portas «cobertas de um ouro encarnado que se assemelha a um jacinto muito claro» ⁽²¹⁾; na Viena lionesa, o templo de Augusto e de Lúvia, amputado da parede da sua nave, torna-se, na mesma época, igreja de Notre-Dame-de-la-Vie.

Mas os monumentos antigos não são apenas «reciclados»: são, com uma mesma simplicidade desenvolta, desmantelados em bocados e fragmentos e reinseridos de seguida em novas construções, para as embelezar e decorar. Por outro lado, nem sempre é fácil discriminar o que é uma reutilização utilitária, mesmo espoliadora, do que J. Adhémar considera uma verdadeira obra de salvaguarda ⁽²²⁾. Colunas, capitéis, estátuas e frisos esculpidos são assim retirados dos edifícios que eram a glória das cidades antigas. Desde o século VI, Roma é a mina mais importante de materiais prestigiosos para os novos santuários,

erguidos sobre o seu próprio território (São-Lourenço-fora-de-Muros, São Pancrácio, Santa Inês...), ou então em Itália e noutros países.

Carlos Magno faz transportar de Roma e de Ravena, com a autorização do papa Adriano I, os mármore e as colunas que utilizará em Aix-la-Chapelle e em Saint-Riquier. Desidério envia para Roma homens em busca de colunas, bases e capitéis para a sua abadia de Monte Cassino (1066). Suger, ao ampliar Saint-Denis, exaspera-se: «Onde encontrarei eu colunas de mármore ou equivalentes ao mármore? Pensava nisto, reflectia nisto, procurava nas regiões mais diversas e mais distantes e não encontrava nada. Ao meu espírito ansioso só se apresentava uma única solução: ir a Roma. Na verdade, tínhamos admirado tantas vezes colunas de mármore no palácio de Diocleciano e nas outras termas. Fazê-las transportar por uma frota segura através do mar Mediterrâneo, depois através do mar de Inglaterra e daí através dos cursos sinuosos do Sena, obtê-las assim a grandes expensas dos nossos amigos e mesmo dos nossos inimigos, os Sarracenos, na proximidade dos quais havia que passar: era esta a solução que, durante muitos anos e por força de buscas vãs, nós entrevíamos com angústia.»⁽²³⁾ Mas, repentinamente, aconteceu um milagre: ele descobre, perto de Pontoise, «uma pedreira admirável» e renuncia ao seu projecto.

Todavia, Roma não é, de longe, a única reserva de fragmentos antigos. Em Lião, são os mármore do *Forum vetus* que ajudam a construir Saint-Martin-d'Ainay e as suas colunas a ábside da catedral. Mas as viagens são, muitas vezes, mais longínquas. Em 1049, Odilon de Cluny manda procurar os materiais do seu claustro na Provença; Nîmes e Arles alimentarão igualmente de esculturas e colunas a catedral de Saint-Germain de Auxerre e as abadias de Saint-Germain-des-Prés em Paris e em Moissac.

É inútil multiplicar os exemplos. Os pequenos renascimentos que prepararam o Renascimento não tinham permitido sistematizar a perspectiva artificial, todavia já esboçada. Eles não permitiram abrir uma perspectiva sobre os monumentos da Antiguidade.

No entanto, deve sublinhar-se os privilégios originais que autorizaram Roma a ser a primeira a distanciar-se da sua herança histórica e a situar-se num espaço histórico.

No começo, a Cidade, que tinha marcado pelas suas instituições urbanas e a sua arquitectura todos os territórios conquistados do Império, apresentava ela própria a mais forte concentração de edifícios antigos famosos. Apesar das interrogações penosas do século IV, e depois dos saques sucessivos pelos Bárbaros, a cultura clássica transmitida pelos patrícios convertidos continuava em Roma ainda viva. Para além disso, os papas tinham-se assumido como os herdeiros de Roma, primeiro contra a tradição bizantina, depois contra a barbárie dos invasores e, por fim, contra a hegemonia dos imperadores alemães.

Eles exerciam, em particular, as responsabilidades tradicionais dos imperadores romanos em matéria de edilidade e de arquitectura. Desde os começos do século V⁽²⁴⁾ que a renovação do classicismo os conduz a substituir as basílicas constantinas por modelos mais puros e requintados, inspirados pelas termas de Trajano, de Caracalla, de Diocleciano e pelas basílicas de ordens sobrepostas de Trajano e de Septimo Severo, que adquirem assim um novo valor. Em 408, é criado um decreto a favor da utilização secular dos templos a proteger enquanto monumentos públicos. Os desastres do século VI conduzem à transformação de edifícios seculares em igrejas: em 526-530, a sala de audiências do prefeito torna-se na igreja de São Cosme e São Damião e, em 580, uma sala cerimonial do século I recebe a igreja de Santa Maria Antica, antes que, com Honório, o senado do Fórum romano seja convertido em igreja de Santo Adriano. Em contrapartida, e sem dúvida porque a tradição clássica se mantém mais próxima e viva em Roma, Gregório, o Grande, e os seus sucessores revelam-se, mais na Cidade do que em qualquer outro lugar, hostis à cristianização dos templos. O Panteão, consagrado em 609 à Virgem Maria⁽²⁵⁾, constitui um precedente durante quase trezentos anos.

Nesta obra salvadora dos papas, são difíceis de traçar as fronteiras entre as medidas ditadas pela utilidade e as que inspiram o interesse histórico ou ainda a vontade de afirmar uma identidade através dos monumentos. Duas memórias são simultaneamente solicitadas por duas séries de *monumentos*: uma, mais próxima, de uma instauração religiosa que estrutura a vida quotidiana e define o seu horizonte, e outra, mais distante, de um passado temporal e glorioso. São essas duas memórias entrelaçadas que evocam em conjunto São Pedro e o Coliseu, São João de Latrão e a coluna de Marco Aurélio, Santa Maria de Trastevere e o Arco de Tito, tal como os reúne no seu estreito campo de ouro a Bula de Luís, o *Bávaro* ⁽²⁶⁾.

A presença simultânea, em Roma, destes dois tipos de monumentos, remetendo, mesmo em termos visuais, para duas tradições tão distantes, convidava, sem dúvida, a um efeito de diferenciação e à criação de uma outra distância à face aos monumentos da Antiguidade. O édito pelo qual o senado romano protege a coluna de Trajano em 1162 é ambivalente: «Nós desejamos que ela permaneça intacta por tanto tempo quanto a duração do mundo [...]. Aquele que tentar causar-lhe qualquer dano será condenado ao pior e os seus bens serão confiscados.» Monumento ou já monumento histórico? Impossível de responder. Ao reescrever a história, pode imaginar-se que o monumento histórico teria nascido um século mais cedo se os papas não tivessem que deixar Roma e de a abandonar aos ladrões e às ervas daninhas.

Quando Martinho V retorna definitivamente à cidade em 1420, Roma tornou-se, para uma população de cerca de 17 000 habitantes, o *desabitato*. Os grandes monumentos antigos jazem por entre as vinhas e os pastos, quando não foram ocupados e varridos por habitações. A estrutura da Roma imperial fora apagada pelos traçados processionais de uma vila de peregrinação ⁽²⁷⁾.

No contexto da revolução do saber em que vive então a Itália, essa mesma imagem arruinada de uma Antiguidade recentemente redescoberta à luz sedutora dos textos quase que obriga

o olhar a conceder aos monumentos romanos uma dimensão histórica. É neste contexto mental, nestes locais e sob a designação plural de «antiguidades» que se deve situar o nascimento do monumento histórico. Ainda precisará de três séculos para adquirir o seu nome definitivo.

A fase antiquisante do *Quattrocento*

Designo por «antiquisante» a primeira fase deste desenvolvimento dado que o interesse pelos vestígios do passado enquanto tais se concentra então apenas nos edifícios e obras de arte da Antiguidade, com exclusão de qualquer outra época. Inúmeros testemunhos permitem fixar o despertar singular do olhar distanciando e estético por volta dos anos 1430 que, liberto das paixões medievais, dirigindo-se para os edifícios antigos, os metamorfoseia em objectos de reflexão e de contemplação. No entanto, repitamo-lo, esta nova atitude foi preparada desde a segunda metade do século XIV. Os historiadores e os historiadores de arte ⁽²⁸⁾ que se dedicaram aos movimentos artísticos e intelectuais que se desenvolveram na Itália do *Quattrocento* identificaram e distinguiram no século XIV duas atitudes originais, características, respectivamente, dos humanistas e dos artistas. Estas duas atitudes contribuíram para uma primeira conceptualização da história enquanto disciplina e da arte enquanto actividade autónoma. Assim, elas são também uma condição necessária para que se constitua o objecto que nós designamos por monumento histórico e que está ligado às duas noções de história e de arte por meio de uma relação generativa.

De um lado então, uma aproximação literária, introduzindo o que se poderia chamar «efeito Petrarca». Através dos textos clássicos, a que a sua leitura filológica e crítica deseja restaurar a pureza original, Petrarca revela uma Antiguidade (*Vetustas*) desconhecida daquela a que ele outorga, no seu poema *Africa* (1338), os qualificativos de santa e sagrada. Essa Antiguidade

radiosa relega para a noite da ignorância os séculos do Ocidente cristão que contribuíram para o seu desconhecimento e para a falsificação das suas obras-primas. E se, no seu halo de luz, ela toma o valor de perfeição e de modelo, ela revela também, pela primeira vez, a sua alteridade fundamental. A leitura purificadora do poeta, que queria ler os versos de Vergílio sem barbarismos e sem glosas, descobriu e fundou o distanciamento histórico. Restará aos seus sucessores humanistas aprofundá-lo cada vez mais ⁽²⁹⁾.

Desde logo, os edifícios antigos adquirem um novo valor para Petrarca e para o seu círculo de amigos. Eles são portadores de uma segunda mediação que autentica e confirma a dos livros. Eles testemunham a realidade de um passado acabado. São arrancados à tarefa familiar e banalizante do presente para irradiar a glória dos séculos que os edificaram. Dissipam através da sua presença a ressonância fabulosa dos textos gregos e latinos e esse poder não se manifesta em nenhum lugar melhor do que em Roma.

Contudo, na época em que Petrarca escreve o poema *Africa*, os edifícios clássicos estão ao serviço de uma relação ainda exclusivamente textual com a Antiguidade. A forma e a aparência dos monumentos romanos não solicitam a sensibilidade visual: legitimam a memória literária. Mais do que os seus monumentos individuais, é toda a Roma que evoca antes de mais «um modo de vida exemplar [...], a *virtus* e a virilidade» ⁽³⁰⁾, numa palavra, um clima moral.

Em 1375, um letrado amigo de Petrarca, o médico Giovanni Dondi, envia as suas impressões de Roma a Frei Guglielmo da Cremona: «Vi estátuas de bronze ou de mármore preservadas até hoje e os numerosos fragmentos dispersos de esculturas quebradas, os arcos de triunfo grandiosos e as colunas nas quais está esculpida a história de acções notáveis e outros monumentos erguidos publicamente em honra de grandes homens, que tinham estabelecido a paz e salvo o país de perigos ameaçadores [...] tal como me recorde de ter lido. Vi tudo isto, não sem uma excitação

assinalável, desejando que tu também pudesses vê-lo, um dia, caminhando, detendo-te na aventura, dizendo talvez de ti para ti: “Eis, seguramente, os testemunhos [*argumenta*] de grandes homens...”»

Disse-se desta carta, tal como de outras correspondências contemporâneas, que transmitem de Roma uma imagem «quase enfaticamente não visual» ⁽³¹⁾. A sua pertença exclusiva ao mundo da escrita e as suas preocupações essencialmente filológicas, literárias, morais, políticas, históricas, continuaram até aos primeiros decénios do século XV, e muitas vezes até bastante mais tarde, a condicionar a atitude e o olhar dos humanistas que faziam a viagem de Roma. Coluto Salutati, que foi o principal agente do humanismo florentino desde o último decénio do século XIV e que chamou o grego Chrysoloras a Florença em 1396, bem como Leonardo Bruni, o chanceler-historiador, não escapam à regra. É verdade que a sua visita é mais orientada e confirma leituras mais numerosas e mais precisas. Ela é também facilitada pela presença em Roma de letrados que, como Poggio ⁽³²⁾, representam o papel de guia com paixão e competência.

Apesar de tudo, salvo excepções, esses visitantes não estão interessados nos monumentos em si mesmos. Para eles, o testemunho do texto sobre o passado ainda é mais importante do que todos os outros. São antes de mais Cícero, Tito Lívio e Séneca que os humanistas vêm evocar e invocar no seu quadro. Preferem as inscrições que cobrem os edifícios antigos aos próprios edifícios. Em 1452, no prólogo do *De re aedificatoria*, Alberti resume os limites dessa atitude que ele, por seu lado, já ultrapassou: «[Os] túmulos dos Romanos e os vestígios da sua antiga magnificência, que nós vemos em todo o nosso redor, ensinaram-nos a acreditar nos testemunhos dos historiadores latinos que, sem dúvida, nos pareceriam menos credíveis de outra forma.»

Por outro lado, a esta aproximação literária aos edifícios antigos, opõe-se, mais tarde, na passagem do século XIV para o XV, uma aproximação sensível pelos «homens de arte» (*artifices* ⁽³³⁾) que, distintamente dos humanistas, estão básica-

mente interessados nas formas. Pertenceu, de facto, a escultores⁽³⁴⁾ e a arquitectos a descoberta em Roma do universo formal da arte clássica. É o que se poderia chamar «efeito Brunelleschi», na medida em que o arquitecto da cúpula de Nossa-Senhora-das-Flores é o mais ilustre desses descobridores. Mas não é o primeiro.

A carta de Dondi, citada mais acima, reflecte já este segundo «efeito» impulsionado pelos *artifices* e que, longe de se confundir com «o efeito Petracca», surge aos olhos dos humanistas como estrangeiro e estranho. Depois de ter confiado ao seu correspondente as suas próprias reacções de letrado, Dondi opõe-lhe as «dos nossos *artifices* modernos» perante os edifícios antigos, estátuas e outros objectos análogos «da Roma antiga»: «[Eles] examinam-nos de perto, são tomados de espanto. Eu próprio conheço um escultor de mármore, um virtuoso nesse domínio, famoso entre os que a Itália possuía então [...]. Mais de uma vez, ouvi-o evocar as estátuas e os escultores que ele tinha visto em Roma com tal admiração e veneração que parecia estar fora de si [...]. Ele louvava o génio dos autores dessas figuras para além de toda a medida e concluía que, se essas esculturas tivessem apenas uma centelha de vida, seriam melhores do que se tivessem sido feitas pela natureza.»

Os arrebatamentos do escultor anónimo parecem idênticos aos de Henrique de Winchester ou de Gregório. No entanto, a semelhança da formulação esconde uma diferença capital: já não é um letrado, mas um *artifex*, que se exprime pelo interme-diário de Dondi. O prazer pelo qual ele se deixa subjugar está ligado à especificidade da sua actividade prática. É claro que um tal prazer, engendrado apenas pela qualidade dos escultores dos edifícios antigos, independentemente do seu valor simbólico, já tinha sido sentido por muitos mestres pedreiros ou escultores medievais. A novidade da experiência relatada por Dondi prende-se com o facto de a contemplação desinteressada da obra antiga ser explicitamente assumida e reivindicada. É assim estabelecida um distanciamento em relação aos vestígios da Anti-

guidade, análogo à que assumiam na mesma época os sucessores de Petrarca.

A atitude do *artifex* e o mundo das formas plásticas não são, regra geral, menos acessíveis à sensibilidade dos letrados. Permanecem-no ainda durante os primeiros decénios do século, enquanto Brunelleschi repete as viagens de estudo a Roma⁽³⁵⁾, onde copia e mede os edifícios antigos e, tal como ele e por vezes com ele, Donatello, Ghiberti, Lucca delle Robbia vêm e voltam de Florença para analisar em Roma os modelos da escultura clássica.

No entanto, segundo alguns historiadores, a síntese das duas abordagens, artística e letrada, teria sido realizada durante o último quartel do século XIV. A carta de Dondi a Guglielmo de Cremona não assinalaria a oposição de duas correntes paralelas e independentes, mas apresentaria a análise de dois componentes, colocados em pé de igualdade. Estes operariam em conjunto entre os primeiros curiosos de arte antiga, de que Niccolò Niccoli é a figura tutelar⁽³⁶⁾.

Este erudito florentino, que começou por coleccionar os manuscritos de autores clássicos, apaixonou-se em 1380 pela escultura antiga, que mandava procurar por toda a Itália. A colecção que ele lega a Cosme de Médicis pode contribuir para o considerarmos o primeiro amador de arte no sentido moderno desse termo. Para E. Gombrich⁽³⁷⁾, Niccoli é o catalizador que permitiu a eclosão dos coleccionadores – príncipes, sábios e artistas – do *Quattrocento* italiano. A sua perícia e sensibilidade são conhecidas através da sua correspondência⁽³⁸⁾, nomeadamente com Poggio Bracciolini, de quem foi o conselheiro frequentemente solicitado.

Niccoli não deixa por isso de ser uma excepção. Por entre os letrados dos finais do século XIV e do começo do século XV, os amadores de arte antiga representam uma ínfima minoria. Esta é dominada pela figura complexa e precoce de Poggio, que parece efectivamente ter conseguido, entre os primeiros, aliar os dois olhares: o do sábio e o do esteta. A correspondência e os

escritos deste letrado, ao qual se deve a redescoberta de Vitruvius (39), revelam como, progressivamente e não sem apreensão, com uma espécie de mal estar e de má consciência, ele dá livre curso ao deleite estético que lhe causam as esculturas e os edifícios antigos. Torna-se coleccionador, mas não é por acaso que ele pede a Donatello para confirmar os seus entusiasmos. Foram Donatello e Brunelleschi que educaram o seu olhar e a sua sensibilidade e que lhe ensinaram a ver a arquitectura e a escultura clássicas, um pouco antes que os seus colegas da Cúria romana e que os seus compatriotas florentinos.

Com efeito, durante os anos de 1420 e 1430, iria estabelecer-se um diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas. Por um lado, os primeiros formam o olhar dos segundos, ensinam-no a ver com outros olhos. Por outro, estes últimos revelam aos arquitectos e aos escultores a perspectiva histórica e a riqueza da *humanitas* greco-romana, cujo conhecimento concede à sua visão das formas antigas uma acuidade e uma profundidade novas. Donatello, Brunelleschi e Ghiberti mostraram, na sua primeira visita em 1420, a arte de Roma a Alberti. Mas, reciprocamente, é a influência de Alberti que explica como, em 1429, Ghiberti renuncia completamente ao velho homem medieval e cria a Porta do Paraíso (40).

No fim deste processo «de impregnação mútua (41)», artistas e humanistas traçaram, em conjunto, o território da arte e articularam-no com o da história para aí implantar o monumento histórico. Mas, o novo olhar dos humanistas sobre a arquitectura e a escultura da Antiguidade clássica não implica por isso um julgamento estético. O saber histórico continua a ser o primeiro e único necessário à instituição das «antiguidades». Numerosos exemplos são disso testemunha, de Leonardo Bruni a Donato Acciajuoli ou Pomponius Leto. Quantos letrados não virão medir os templos romanos, pela única satisfação de interpretar o texto de Vitruvius! Para muitos e durante muito tempo, a análise visual do historiador, por mais atenta e precisa que se possa tornar, ficará prisioneira da grelha do saber recebido.

Em contrapartida, a aventura intelectual de Alberti pode ilustrar as etapas de uma síntese acabada entre o olhar erudito e o olhar artístico. O seu primeiro encontro com Roma é o do leitor de Tito Lívio e de Cícero. A Cidade é então para ele uma soma de nomes, os dos monumentos (altares, templos, basílicas, teatros, palácios), de que traça o inventário no prefácio do seu tratado *Della famiglia* (1428). Mas rapidamente ele se torna arqueólogo e depois arquitecto. Os edifícios então entendidos como testemunhos da história romana são prontamente estudados e relatados no plano topográfico que ele prepara para Nicolau V, tendo em vista o restauro da Cidade (42).

Finalmente, o estaleiro romano é lido como uma lição de construção e depois como uma introdução ao problema da beleza. Para o autor do *De re aedificatoria*, os edifícios de Roma são simultaneamente a ilustração das regras da beleza arquitectónica, que ele se esforça por formular em termos matemáticos, e o culminar de uma inaugural «história da arquitectura», cujo início ele situa na desmesura, na Ásia, que prossegue pela experimentação da medida e das proporções na Grécia e alcança, por fim, a sua perfeição em Roma, onde os arquitectos do *Quattrocento* vão poder formar-se segundo o exemplo dos seus vestígios. Não é feita nenhuma menção aos séculos obscuros que ignoraram a beleza (43).

Em contrapartida, outros arquitectos da mesma época, como Ghiberti ou Filareto, não se esquivaram a mencionar nos seus escritos as obras de alguns construtores dos séculos XIII e XIV. As suas análises (44) trouxeram uma contribuição original à historiografia da arquitectura; continuam, no entanto, dominadas pela periodização tripartida de Petrarca: bela antiguidade, idade obscura e renascimento moderno. Este esquema, votado a uma longa carreira, condiciona e orienta a visão dos sábios, dos artistas e dos seus mecenas. Exclui do seu campo tudo aquilo que pertence aos tempos intermédios. O monumento histórico não pode ser senão antigo, a arte não pode ser senão antiga ou contemporânea.

A literatura dos humanistas sobre o saber e o prazer dispensados pelas obras da Antiguidade faz esperar a sua conservação deliberada e organizada. Esta toma formas diferentes consoante se trate de objectos móveis ou de edifícios. De um lado, moedas, inscrições, esculturas e fragmentos diversos coleccionados pelos artistas, os humanistas e os príncipes italianos são conservados nos *studioli*, nas antecâmaras, nos *cortile* e nos jardins das suas habitações. A galeria, órgão específico, surge apenas no século XVI, mas chega a acontecer que amadores do século XV mandem construir edifícios para albergar as suas antiguidades (*villa* de Mantegna, em Mântua). A colecção que se diferencia do gabinete de curiosidades⁽⁴⁵⁾ precede o museu. De natureza privada, ela oferece, todavia, desde 1471, o primeiro exemplo de abertura (uma vez por ano) ao público, com as colecções pontifícias do Capitólio.

Por outro lado, a conservação dos edifícios (monumentos, grandes equipamentos ou outros) tem necessariamente lugar *in situ* e levanta dificuldades técnicas totalmente diferentes. Depende do domínio público e político, envolve mecanismos da edilidade, económicos, sociais e psicológicos complexos que criam conflitos e dificuldades. Não se colecionam os templos ou os anfiteatros romanos. A paixão do coleccionador não é mobilizável para a sua salvaguarda. Contra as forças sociais de destruição que os ameaçam, os edifícios antigos têm por única protecção – aleatória, se não irrisória – a paixão pelo saber e o amor da arte. É por isso que a tomada de consciência no *Quattrocento* do duplo valor histórico e artístico dos monumentos da Antiguidade não implicou a sua conservação efectiva e sistemática. A Roma do século XV é, nesta matéria, caracterizada por uma ambivalência notável.

A partir dos anos 1430 e do pontificado de Eugénio IV (1431-1447), os humanistas, em particular os da corte pontifícia, são unânimes em reclamar a conservação e uma protecção vigilante dos monumentos romanos. Em unísono, tanto nas suas obras como na sua correspondência, estigmatizam a conversão

da Cidade em pedreiras que alimentam a nova construção e os fornos de cal. Poggio descreve a um amigo a Roma de Nicolau V: «Existe uma abundância quase infinita de construções, por vezes esplêndidas, de palácios, de residências, de túmulos e de ornamentos diversos, mas completamente arruinados. É uma vergonha e uma abominação ver os porfírios e os mármore a serem arrancados a estes antigos edifícios e transformados continuamente em cal. As circunstâncias presentes são muito tristes e a beleza de Roma está a ser destruída»⁽⁴⁶⁾. Flavio Bondi faz-lhe eco e confirma este quadro. Denuncia «a mão ímproba dos que transferem e integram os antigos mármore e as velhas pedras noutras construções, sórdidas», descreve as vinhas que crescem «lá, onde se via outrora edifícios soberbos [cujas] admiráveis pedras talhadas foram transformadas em cal», e testemunha: «Ao lado do Capitólio e em frente do Fórum permanece o pórtico de um templo da Concórdia que, logo que vim pela primeira vez a Roma, vi quase inteiro, faltando-lhe apenas o seu revestimento de mármore. Seguidamente, os Romanos reduziram-no inteiramente a cal e demoliram o pórtico, deitando abaixo as suas colunas»⁽⁴⁷⁾.

Os mesmos *topoi* do esqueleto despojado das suas carnes, da infâmia que sucede à glória, são desenvolvidos desde o *Ruinarum descriptio urbis Romae* (1450-1452) de Poggio até à carta de Rafael a Leão X (por volta de 1516), passando pelo poema (1453) que o cardeal Piccolomini, futuro Pio II, dirige a Roma, «despojada da sua antiga glória» e cujo «povo ímpio arranca as pedras das suas paredes e transforma em cal os duros mármore»⁽⁴⁸⁾. De texto em texto, a violência dos protestos é idêntica, traduza ela preocupações de ordem exclusivamente histórica (Pompónio Leto, sob Sisto IV) ou juntando-se-lhe o lamento angustiado de uma beleza perdida (Fausto Maddalena dei Capo, durante o mesmo pontificado).

É aos papas que compete, tal como no tempo de Gregório, o Grande, a tarefa da preservação. Mas trata-se, agora, de uma conservação moderna, já não apropriadora e lesiva, mas distan-

ciada, objectiva e provida de medidas de restauro e de protecção dos edifícios antigos contra as agressões múltiplas de que são alvo.

A partir do regresso de Martinho V, sucedem-se as bulas pontifícias com esta finalidade, por vezes várias durante um mesmo pontificado. A bula *Cum almam nostram urbem*, publicada em 28 de Abril de 1462 por Pio II Piccolomini, é exemplar. Antes de mais, o papa distingue monumentos e antiguidades. Desejando conservar «a Cidade-Mãe na sua dignidade e esplendor», decide «empregar a mais vigilante atenção», não apenas para «a manutenção e preservação» das basílicas, igrejas e todos os outros lugares santos dessa cidade, mas também para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e os seus vestígios. Com efeito, estes últimos «conferem à dita Cidade o seu adereço mais belo e o seu maior encanto», incitam a seguir os exemplos gloriosos dos antigos e, «sobretudo, o que é ainda mais importante, esses mesmos edifícios permitem-nos perceber melhor a fragilidade da condição humana».

«Movido por estas considerações» e sensível também às exortações da sua corte, o papa enuncia então, a propósito dos edifícios antigos, um conjunto de interdições precisas e formais, que não isentam qualquer categoria de infractores. Proclama o seu total acordo com «aqueles [dos seus] predecessores que se tinham erguido expressamente contra a demolição e a degradação dos edifícios antigos» e recorda o decreto, ainda em vigor, que interdita essas degradações e as pune por meio de penas pecuniárias precisas. Para mais, e por seu lado, com «o peso da sua autoridade apostólica» e sob pena excomunhão e de pesadas multas, ele proíbe «a todos, religiosos ou laicos, sem excepção, qualquer que seja o seu poder, a sua dignidade, o seu estatuto ou a sua condição, qualquer que seja a dignidade eclesiástica (mesmo pontifícia) ou mundana de que estão revestidos, demolir, destruir, danificar ou transformar em cal, directa ou indirectamente, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade e todos os vestígios de edifícios antigos existentes

sobre o solo da dita Cidade ou nas suas proximidades, mesmo que se encontrem em propriedades que lhes pertençam, na cidade ou no campo» (49).

A intenção pontifícia é firme e de uma precisão exaustiva. As medidas penais visam «todos os artesãos ou jornaleiros que tenham sido apanhados em flagrante delito de demolição ou de degradação, bem como aqueles em nome de quem agiram». Agentes *ad hoc* têm então «plena e total autoridade» para «apreender [os infractores], confiscar os seus animais, os seus instrumentos e outros bens [...], forçá-los a pagar as suas multas» (50). Não podia ser acordada a estas medidas qualquer derrogação, salvo pelo soberano pontífice, e tal procedimento deveria ser necessariamente objecto de uma bula ou de um breve apostólico. Finalmente, para que ninguém pudesse ignorar estas disposições, elas seriam proclamadas e afixadas por toda a Cidade.

Os papas não se contentam com medidas preventivas. Eles desentulham, resgatam e restauram as antiguidades. Martinho V restabelece a função de *Magister viarum*. Eugénio IV recupera a cobertura do Panteão e desimpede-lhe os acessos. Nicolau V (1447-1455) ordena a Alberti o levantamento topográfico de Roma, que será a base de um grande projecto de reestruturação da Cidade, reestabelecendo uma parte dos seus antigos eixos. Alberti é igualmente encarregado da conservação e recuperação dos grandes monumentos da Antiguidade. O aqueduto de Acqua Virgineo (51) é reposto em funcionamento, a muralha de Aureliano é reparada e um restauro destrutivo permite desimpedir o circuito do Panteão e a ponte de Sant'Ângelo das construções parasitas que os estorvam.

Pio II (1458-1464) confirma a credibilidade da sua bula ao mandar abrir em Carrara, pela primeira vez, pedreiras de mármore que deveriam substituir o Coliseu. Por seu lado, Paulo II (1464-1471) manda restaurar o arco de Septimo Severo, o Fórum romano, o Coliseu e a coluna de Trajano. Sisto IV (1471-1484) restaura o templo de Vesta e isola o Arco de Tito, ainda encastado nas fortificações medievais dos Frangipanni. Por outro

lado, define as regras de expropriação por utilidade pública e publica o primeiro édito contra a exportação de obras de arte.

A enumeração de todas as medidas de salvaguarda tomadas em Roma até aos finais do *Quattrocento* seria fastidiosa. Em contrapartida, nem a superioridade dos textos, nem a dimensão dos trabalhos de conservação ultimados devem dissimular a atitude antitética que lhes é, paradoxalmente, co-extensível: os mesmos protagonistas que se descrevem e se mostram efectivamente tão empenhados na causa da conservação não participaram menos, com constância, lucidez e alegria, na devastação de Roma e das suas antiguidades.

De facto, os monumentos antigos nunca deixaram de ser utilizados como pedreiras para alimentar a política de novas construções dos papas. As convenções e os contratos assinados com os empreiteiros foram encontrados nos arquivos pontifícios: conhece-se o nome de dois empreiteiros que, sob Martinho V, em 1425, tinham sido encarregados de encontrar nos monumentos antigos as belas pedras necessárias ao restauro do pavimento de São João de Latrão. Durante o pontificado de Nicolau V, o Fórum, o Circo Máximo e o Aventino produziam duas mil e quinhentas carroças de mármore e de pedra talhada por ano, sem contar com o travertino e o tufo extraídos do Coliseu. Sabe-se que trinta mil ducados anuais eram, por outro lado, entregues a um certo Beltramo de Varése, que explorava os seus próprios fornos a cal⁽⁵²⁾.

O exame das contas permite constatar que o próprio Pio II Piccolomini, a despeito das suas bulas e das pedreiras que tinha mandado abrir em Carrara, recorria abundantemente, para as suas construções do Vaticano e de São Pedro, a blocos de mármore e de travertino do Coliseu e do Capitólio. Ele põe igualmente a saque o porto de Óstia e a *villa* Adriana e reconhece que «a construção de uma cidadela absorvia quase inteiramente os materiais oriundos dos vestígios vizinhos do nobre anfiteatro de Tivoli».

Da mesma forma, o cardeal veneziano Pietro Barbo, futuro Paulo II, obtém a concessão do Coliseu para edificar o célebre Palazzo Venezia, que albergará as suas colecções de arte antiga. Quanto a Sisto IV, será mais uma vez o Coliseu a fornecer-lhe os materiais para a ponte com o seu nome. Uma meia dúzia de templos e de arcos do triunfo foram as despesas da sua política de construção⁽⁵³⁾.

Como explicar a ambivalência destes príncipes e destes papas venezianos, florentinos ou sienenses que, de forma semelhante e ao longo do tempo, protegem com uma mão e degradam com a outra os edifícios antigos da cidade? Por outro lado, é contra o seu papel no massacre do Roma que se eleva, a maioria das vezes, a censura dos humanistas: Poggio e Biondo visam Nicolau V; Pomponius Leto e Fausto Maddalena, Sisto IV. Mais tarde, depois de Lourenço de Médicis ter pilhado Roma e Óstia (sob Inocêncio VIII) e de Alexandre VI ter mandado adjudicar o Fórum pela Câmara Apostólica, a carta de Rafael a Leão X⁽⁵⁴⁾ coloca de novo em causa a responsabilidade dos papas e das suas famílias.

Mesmo as atitudes dos que protestam, letrados ou artistas, não é sempre coerente. Rafael não se contenta com chorar liricamente sobre «[o] cadáver [de] essa nobre cidade, outrora rainha do mundo, hoje pilhada e devastada tão miseravelmente». Denuncia com uma audácia singular: «Toda esta nova Roma que vemos actualmente na sua grandiosidade e na sua beleza, com os seus palácios e as suas igrejas, foi inteiramente construída, tal como está, com a cal feita do mármore antigo. Não conseguiria pensar sem um enorme desgosto que, desde a minha chegada a Roma – ainda não se passaram doze anos –, se destruiu tantos belos monumentos, como a Pietá, a arcada na entrada dos banhos de Diocleciano, o templo de Ceres na Via Sacra e uma parte do Fórum, queimada há poucos dias, e cujos mármorees forma convertidos em cal [...] Aníbal e os outros inimigos de Roma não poderiam ter agido de forma mais cruel»⁽⁵⁵⁾. No entanto, o mesmo Rafael beneficia de um breve do mesmo Leão X

que lhe confia «enquanto arquitecto de São Pedro, a inspecção geral de todas as escavações e de todas as descobertas de pedras e de mármore que se fizer daí em diante em Roma e numa circunferência de dez milhas, de modo a que [ele possa] comprar tudo o que [lhe] for necessário para a construção do novo templo»⁽⁵⁶⁾.

Com efeito, estes homens deslumbrados pela luz da Antiguidade e das antiguidades não podiam libertar-se repentinamente de uma mentalidade ancestral e esquecer os comportamentos enraizados, idênticos aos da maioria dos seus contemporâneos, tanto os letrados como os iletrados. O distanciamento relativamente aos edifícios do passado exige uma aprendizagem longa, uma duração que o saber não pode diminuir e que é necessário para que o respeito se substitua à familiaridade.

Por outro lado, o desenvolvimento das colecções e a bulimia dos coleccionadores, quer se trate de inscrições ou de esculturas, encontravam um terreno privilegiado nos edifícios aos quais essas pedras eram arrancadas sem pudor. Este tipo de degradação devia crescer com o número dos amadores e com o progresso do comércio de arte.

Finalmente, a atitude contraditória dos papas e da sua corte é ditada sobretudo por políticas económicas e técnicas ligadas à necessidade de embelezar e de modernizar a cidade e de a tornar numa grande capital secular. A urgência da acção exige materiais de construção, de que não se dispõe em quantidades suficientes, e espaços livres para se realizar os seus programas e rivalizar com a obra da Antiguidade. Tal como mais tarde, no contexto da modernização dos territórios encetada desde os séculos do classicismo, ou ainda na sequência da venda dos bens nacionais iniciada em França com a Revolução, ou mesmo como ainda hoje diante dos nossos olhos e pelas mesmas razões, os empreendedores e os promotores dos trabalhos são, muitas vezes, os executantes das rasteiras obras de destruição.

De facto, e isso é talvez o mais significativo, esta ambivalência dos papas, que se assemelha a uma duplicidade, anuncia

uma dimensão importante do discurso ocidental sobre a conservação e a protecção patrimoniais em geral, e a dos monumentos históricos e das antiguidades em particular. Quer se apoie na razão ou no sentimento, esse discurso tornar-se-á muitas vezes na boa consciência do demolidor e na caução da demolição. Ao ligar a noção de antiguidades à da sua preservação, e colocando assim fora de jogo o conceito de destruição, os papas e os seus conselheiros fundam uma protecção ideal, cuja natureza, puramente discursiva, serve para mascarar e autorizar a destruição real, ao nível das acções, das mesmas antiguidades.

É assim que, em Roma, no cenário do *Quattrocento* italiano, os três discursos da perspectivização histórica, da perspectivização artística e da conservação contribuem para o aparecimento de um objecto novo: reduzido apenas às antiguidades, por e para um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e de príncipes, esse objecto não deixa de ser a forma primitiva do monumento histórico.

Notas

(¹) Podemos reportar-nos, em particular, a algumas obras, acompanhadas de importantes bibliografias. J. Asop, *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Princeton-Nova Iorque, Harper and Row, 1982, cujo autor não admite suficientemente a sua dívida para com F. H. Taylor, *The Taste of Angels*, Boston, Little Brown, 1948; R. Krautheimer, Rome, *Profile of a City 312-1308*, Princeton, Princeton University Press, 1980; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, Institut Warburg, 1939.

(²) E.V. Hansen, *The Attalides of Pergamon*, Ítaca, Cornell, University Press, 1947.

(³) J. Halsop, *op. cit.*, p. 195.

(⁴) Far-se-á referência às sugestões de P. Veyne (em particular na sua obra *Le Pain et Le Cirque*, Paris, Le Seuil, 1976, e na *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1984), tanto ou mais interessantes quanto o autor é o teorizador de uma epistemologia da diferença.

(⁵) Ver o artigo seminal de P. Gros, «Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente (a classe política romana em finais do século III a.C.)», *Revue des études latines*, Les Belles Letres, Paris, 1980.

(⁶) Os despojos de guerra e a sua quantidade simbolizam o valor militar dos que os levam em triunfo para Roma, em desfiles que os Franceses imitaram durante a Revolução de 1789 e a propósito das campanhas de Bonaparte.

(⁷) O prestígio estava ligado, em particular, a uma estatueta em ouro de Apolo, ao ponto de Sila a levar consigo para todas as suas campanhas. Pode perguntar-se também qual a quota parte de superstição neste comportamento.

(⁸) Em Roma, um decreto legaliza em 459 a expropriação dos edifícios «cujo estado não permite a reparação».

(⁹) Estes «acrescentos» foram destruídos e o monumento desimpedido em 1837. As arenas de Nîmes tinham sido bloqueadas da mesma forma.

(¹⁰) I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t.2, Paris, Le Seuil, 1948, em particular o capítulo sobre «O cristianismo e a educação clássica», no qual o autor mostra que os primeiros cristãos, «tão intransigentes na sua vontade de ruptura face ao mundo pagão, de que não cessavam de denunciar os erros», não criaram a escola de inspiração religiosa, distinta da

escola pagã de tipo clássico, que parece ter-se imposto, mas conservaram os métodos da escola clássica.

(¹¹) Segundo J. Adhémar, *op. cit.*

(¹²) E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, Almqvist und Wiksells, 1960.

(¹³) O termo é, bem entendido, impróprio. Permito-me a sua utilização remetendo para a obra magistral de E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, reimpressão, Genebra, Slatkine, 1975.

(¹⁴) *Mémoire de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, I «De administratione», XXXIII e XXXIV, citado a partir da edição de E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis*, *op. cit.*

(¹⁵) *Narracio de mirabilis urbis Romae*, org. De R.B.C. Huyghens, Leyde, 1970.

(¹⁶) Na sua *Historia pontificalis*. O epigrama de Horácio, *Insanit statuas veteres Damasippus emendo*, foi aplicado a H. de Winchester por trocistas a quem ele respondeu que o trabalho dos escultores pagãos era bastante superior ao dos cristãos.

(¹⁷) Abelardo retoma, por seu lado, para defender o estudo da literatura clássica, o argumento de Santo Agostinho: *Propter eloquii venustatem et membrorum pulchritudinem* («por causa da graça da sua palavra e da beleza da sua construção»).

(¹⁸) Uma parte do duplo poema de Hildeberto é reproduzida por R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 200-202.

(¹⁹) Cf. *Renaissance and Renascences*, *op. cit.*, mas também E. Panofsky e F. Saxl «Classical Myth in Mediaeval Art», *Metropolitan Museum Studies*, 1932, e J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, Institut Warburg, 1940.

(²⁰) Hoje em dia conservado no Louvre.

(²¹) Citado por J. Adhémar, *op. cit.*

(²²) Segundo Adhémar, os grandes abades consideravam «estas reutilizações (dos monumentos antigos) a única forma de os preservar e de lhes conservar a admiração da posteridade», *op. cit.*, p. 104.

(²³) *Mémoires de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, III, «De consecratione», *ibid.*

(²⁴) Cf. R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 191 e seguintes.

(²⁵) Sob o nome de Santa-Maria Rotunda. Depois, em 618, foi consagrado a todos os santos e é colocado um altar no seu nicho principal em 830. O segundo templo, cristianizado, o da Fortuna Virilis, foi-o somente entre 872 e 882.

(²⁶) (1328) actualmente no Museu de Munique.

(²⁷) Segundo o testemunho do autor da vida de Martinho V, in *Latinae vitae*, cf. P. Sica, citado por V. Fontana, *Artisti e Committenti nella Roma del Quattrocento*, Roma Instituto di studi romani, 1973.

(²⁸) Cf. em particular E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, *op. cit.*, e R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University, 1956, cap. XIX.

(29) Cf. E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, especialmente a parte I, cap. IV, p. 97 e parte II, cap. V.

(30) R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, op. cit., p. 295.

(31) R. Krautheimer, *ibid.*, p. 294, antes de citar a carta de Dondi.

(32) O grande humanista florentino habita aí continuamente, de 1403 a 1458, interrompendo apenas para as suas viagens.

(33) Mais do que o termo artesãos, prefiro designar assim aqueles que praticam as artes, no sentido medieval e renascentista de *ars*. *Artifices*: plural de *artifex*.

(34) A autonomização do campo das artes plásticas, que com Vasari se tornarão nas «artes do desenho», não tem por única origem o interesse demonstrado por esses arquitectos e esses escultores pelas obras da Antiguidade. Panofsky mostrou como a preocupação política tinha conduzido os letrados toscanos a conceder, no século XIV, um novo lugar aos seus artistas, que promoviam um estilo original relativamente aos cânones bizantinos. O renascimento da política nacional encontra a sua metáfora numa Primavera (sem ligação com o antigo) do verdadeiro na pintura. G. Villani (†1347) e depois Boccaccio (1313-1375) associam a figura de Giotto à glória de Florença. Esta segunda fonte, que emana dos letrados, não tem assim ligação imediata com a experiência estética. A importância concedida à arte resulta de uma reflexão moral e política associada ao sentimento nacional.

(35) Brunelleschi encontra-se em Roma com Donatello, entre 1401 e 1403; retorna à cidade, nomeadamente em 1418 e 1432.

(36) Estas são, em particular, as teses de J. Alsop, op. cit.

(37) *The Heritage of Apelles*, «From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi», Oxford, 1976.

(38) Correspondência de Niccoli.

(39) Na sequência da sua descoberta de um manuscrito na biblioteca do mosteiro de Saint-Gall em 1414 ou 1416. A edição *princeps* do *De architectura* de Vitruvius data de 1486.

(40) Cf. R. Krautheimer, op. cit., «Ghiberti and Alberti», p. 315 e seguintes.

(41) R. Krautheimer, op. cit.

(42) Sobre esta *Descriptio urbis Romae* e a inovação maior que ela traz à cartografia romana, cf. L. Vagnetti, «Lo studio di roma negli scritti albertiani», in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974. Vagnetti demonstra bem as relações da *Descriptio* com as *Ludi matematici*, o que lhe permite situar o seu estabelecimento depois de 1443. Ele sublinha a preocupação morfológica de Alberti, que procura fazer aparecer a forma global da Cidade.

(43) A omissão, deliberada, é significativa: a «historiografia», inserida no capítulo 2 do livro VI, cauciona e funda as regras estéticas estabelecidas pelo autor. Cf. F. Choay, *La regola e il modello*, Roma, Officina, 1986, cap. 2, retomado em *La règle et le Modèle*, 2ª ed., rev. e corrigida, Paris, Le Seuil, 1996. A atitude historiográfica de Alberti subentende a distinção, operada

pelos teóricos da arquitectura até Viollet-le-Duc, entre história da construção e história da arquitectura enquanto arte. Cf. *infra*, p. 73 e nota 35 do capítulo V.

(44) Elas prefiguram a aproximação da história da arte pela obra individual, tal como Vasari elaborará o modelo nas suas *Vite*. Alberti adopta, em contrapartida, uma postura anónima, por áreas culturais, de que não se encontra, sendo sempre iguais todas as alternativas, um exemplo comparável antes da *Estética* de Hegel.

(45) A primeira colecção de antiguidades, tal como aparece no *Quattrocento*, deve ser distinguida dos gabinetes de curiosidades da Idade Média, caracterizados pela sua diversidade, que mistura e associa criações da natureza (raras, exóticas, bizarros, teratológicas) e criações do homem, por entre a diversidade das quais, moedas, jóias e objectos antigos encontram na altura o seu lugar. Nos países do Norte, o gabinete de curiosidades sobreviveu até ao Iluminismo. Às inscrições e vestígios egípcios que fizeram a sua celebridade, o jesuíta Kircher mistura no seu *museum* animais empalhados, conchas, cristais e objectos brasileiros. Nomeado *conservador* do Museu Britânico, em 1759, Horace Walpole queixa-se ao seu amigo H. Mann de estar «confiado à vigilância de embriões e conchas». Ver F.H. Taylor, op. cit., e em particular a K. Pomian, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987 e A. Schnapper, *Le Géant, La licorne et la Tulipe (Collections e Collectionneurs dans la France du XVIIème siècle)*, Paris, Flammarion, 1988.

(46) Citado a partir de E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVème et le XVIème siècle*, Paris, 1878, I. De Martin V à Pie II (1417-1464).

(47) *Ibid.*

(48) *Ibid.*

(49) *Ibid.*, nossa tradução.

(50) *Ibid.*

(51) Alberti estudou Frontin atentamente.

(52) Documentos publicados por Müntz, *ibid.*

(53) Cf. M. di Marco, *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, 1961.

(54) Dois manuscritos desta carta, publicada pela primeira vez nas *Obras* de Baldassare Castiglione (Pádua, 1733, org. dos irmãos Volpi), ligeiramente diferentes, foram conservados. Em 1799, o abade Daniele Francesconi dava-lhe uma nova edição, que atribuía formalmente a Rafael (*Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sai di Raffaello d'Urbino*). Era também a opinião de J.D. Passavant (*Raffaele von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839) que pensava, contudo, que Castiglione tinha podido empregar o talento da sua pena ao serviço do seu amigo Rafael. Hoje em dia, parece que a parte técnica da *Carta* é apócrifa, ainda que Rafael seja, efectivamente e em qualquer dos casos, o inspirador de toda a primeira parte do texto.

(55) *Op. cit.*

(56) Breve de 27 de Agosto de 1515.

O tempo dos antiquários.
Monumentos reais e monumentos figurados

Depois dos humanistas italianos, vindos da Toscana, da Lombardia e de Veneza, por sua vez os letrados de toda a Europa fizeram e voltaram a fazer a viagem ritual a Roma, para descobrir os seus monumentos e se apropriar do conceito de antiguidade.

Por meio destas idas e vindas, e sob o efeito da mobilidade que, durante os séculos XVII e XVIII, caracteriza a Europa erudita, o conteúdo da noção de antiguidade não pára de se enriquecer e o seu campo de se alargar. Os eruditos europeus exploram novos lugares. Nos confins do *limes*, eles procuram os vestígios das civilizações-mãe da Grécia, do Egipto e da Ásia Menor. Recenseiam também as ruínas romanas ou gregas deixadas sobre o solo dos seus países respectivos. Para mais, a mesma sede de informação leva-os a questionar as suas próprias origens, atestadas por outros testemunhos materiais, que chamarão de «antiguidades nacionais». Jacob Spon, médico e erudito lionês, prossegue a sua «viagem a Itália» até à Anatólia, à procura de inscrições e de monumentos greco-romanos. Contudo, nota ele ao atravessar a Provença: «Mesmo a nossa França pode fornecer-nos obras belas, tanto como a Grécia ou a Itália. Negligenciamos por vezes o que se tem para correr atrás de curiosidades estrangeiras que não valem mais» ⁽¹⁾. Noutro local, indica que não se deve fazer apenas o levantamento das inscrições da «Antiguidade pagã [mas também] as da história de França» ⁽²⁾.

Pouco a pouco, as antiguidades adquirem uma nova coerência visual e semântica que confirma o trabalho epistémico do esclarecido século XVIII e do seu projecto de democratização do saber. O Museu, que recebe o seu nome ⁽³⁾ quase na mesma altura que o monumento histórico, institucionaliza a conservação material das pinturas, das esculturas e dos objectos de arte antigos e prepara a via da conservação dos monumentos da arquitectura.

Entre a segunda metade do século XVI e o segundo quartel do século XIX, as antiguidades são objecto de um imenso esforço de conceptualização e de recenseamento. Um aparelho iconográfico fortalece esse trabalho e facilita a sua entrada na memória. Um *corpus* de edifícios, conservados pelo único poder da imagem e do texto, é assim reunido num museu de papel.

A atitude inaugural dos humanistas é prosseguida pela pesquisa culta, meticulosa e paciente dos eruditos, conhecidos então por *antiquários*. A palavra, caída em desuso nessa acepção, merece ser conservada devido à sua conotação precisa e concreta. De acordo com a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie française*, ela designa aquele que é «sabedor no conhecimento dos antigos e que tem curiosidade por eles» ⁽⁴⁾.

Para os humanistas do século XV e da primeira metade do século XVI, os monumentos antigos e os seus vestígios confirmavam ou ilustravam o testemunho dos autores gregos e romanos. Mas, na verdade, o seu estatuto era inferior ao dos textos que conservavam a autoridade incondicional da palavra. Pelo contrário, os antiquários desconfiavam dos livros, muito especialmente dos livros dos «historiadores» gregos e latinos. Para eles, o passado revela-se mais seguramente através dos seus testemunhos involuntários, as inscrições públicas e, sobretudo, o conjunto das produções da civilização material ⁽⁵⁾. Não só esses objectos não podem enganar o tempo, como ainda fornecem informações originais sobre tudo o que os escritores da Antiguidade não nos relataram, em especial no que diz respeito aos modos e costumes. Na condição de ser convenientemente inter-

pretado, o testemunho das antiguidades suplanta o do discurso, simultaneamente pela sua fiabilidade e pela natureza da sua mensagem. «É muito mais seguro citar uma medalha do que um autor, já que nesse caso não confiais em Suetónio ou Lampidus, mas no próprio Imperador ou no Senado romano e no conjunto dos seus membros», afirma Addison ⁽⁶⁾. A mesma certeza é partilhada pelo seu contemporâneo Montfaucon: «É um facto demonstrado que os mármore e os bronzes nos dizem muito mais sobre os funerais do que os autores antigos; e que os conhecimentos que retiramos dos monumentos são muito mais seguros do que os que aprendemos nos livros» ⁽⁷⁾. O mesmo confia ao leitor da sua obra maior ⁽⁸⁾ (1722) que as suas pesquisas sobre a antiguidade tiveram por ponto de partida a necessidade de compreender melhor a obra dos Padres gregos, de quem prepara a edição.

Durante mais de dois séculos, o inquérito foi conduzido por um conjunto de eruditos pertencentes a todas as nações da Europa. Espantosamente diversos pelo seu nascimento (da média burguesia à alta aristocracia), pela sua condição (religiosos e laicos, ociosos ou homens de trabalho, homens de letras e homens de ciência) e pela sua fortuna, eles estavam unidos pela mesma paixão pela Antiguidade e pelas antiguidades. Essa comunidade de sábios, que ignorava fronteiras e de que Roma era o centro simbólico de união, reunia, com efeito, quase todas as congregações: beneditinos, como o helenista francês Bernard de Montfaucon ⁽⁹⁾; jesuítas, como o alemão Athanasius Kircher, estabelecido em Roma e que procurava decifrar os hieróglifos; abades seculares, como o italiano Paciaudi, fundador da biblioteca de Parma, ou Barthélemy, o autor da *Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce*; bem como numerosos pastores anglicanos, como o bispo Pococke ⁽¹⁰⁾. A eles juntam-se príncipes, como Federico Cesi, o fundador da Academia dei Lincei; homens de Estado e diplomatas como Lorde Arundel, cuja colecção de mármore se encontra em Oxford e o marquês de Nointel, embaixador de Luís XIV em Roma, que manda desenhar

o friso do Pártenon, ainda intacto. Acrescentam-se professores e homens de ciências, como o astrónomo italiano Francesco Branchini ou Iselin de Bâle; médicos, como Jacob Spon, agregado da Faculdade de Lião ou o holandês H. Maibomius; juristas, como Cassiano dal Pozzo; homens de toga e altos funcionários, como o presidente de Aigrefeuille em Montpellier, Foucault, intendente da Normandia sob Luís XIV ou Hollander, tesoureiro em Schaffouse.

A esta lista, meramente sugestiva, há a acrescentar os artistas que contribuíram para a iconografia das antiguidades e que, em certos casos, por vezes difíceis de determinar, eram igualmente autênticos eruditos. Não há contestação possível para Rubens ou Piranesi e, sem dúvida muito menos, para o gravador Pietro Santi Bartoli⁽¹¹⁾, que nos deixou a reprodução inigualável da coluna de Trajano. Mas, por entre os arquitectos, formados na técnica do levantamento, deve ou não contar-se com Serlio, Pirro Ligorio, Desgodets e Mignard, que fez para Colbert admiráveis levantamentos das antiguidades de Aix, ou ainda Fischer von Erlach, cujo *Entwurf*⁽¹²⁾ associa à imaginação uma intuição histórica fundada sobre um saber muito vasto?

Deveria, por fim, mencionar-se todos aqueles que se valiam da sua qualidade exclusiva de amadores, desde os grandes mecenas ingleses (Leicester, Burlington...) até ao barão belga de Crassier, que se correspondeu durante vinte sete anos com Montfaucon⁽¹³⁾. A fronteira entre o antiquário e o letrado é, antes de mais, suficientemente incerta, uma vez que a extensão da educação clássica dos últimos cria um antiquário em potência.

Eruditos e coleccionadores, os antiquários acumulavam nos seus gabinetes não apenas medalhas e outros «restos» do passado, como se dizia então, mas também, sob a forma de «recolhas» e de «pastas», verdadeiros *dossiers*⁽¹⁴⁾, associando descrições e representações figuradas das antiguidades. Eles correspondiam-se e visitavam-se por toda a Europa, trocando amiúde objectos, informações e discutindo as suas descobertas e as suas hipóteses. As investigações de determinados eruditos, de créditos

firmados, permaneciam inéditas nos seus arquivos, mas eram largamente utilizadas e citadas nas publicações de outros autores. As obras impressas, cujos títulos mais importantes eram imediatamente traduzidos⁽¹⁵⁾, eram difundidas por toda a Europa, comentadas e, por vezes até, contestadas⁽¹⁶⁾.

Assim se constituiu um imenso *corpus* de objectos, que engloba sucessivamente no seu campo as inscrições, as moedas, os selos, o quadro, todos os acessórios da vida quotidiana pública e privada, e os grandes edifícios religiosos, prestigiosos ou utilitários.

Certos autores especializam-se, por exemplo, em epigrafia ou numismática⁽¹⁷⁾, mas também podem limitar ainda mais o seu campo de investigação: «Aquele que era perito no que dizia respeito à guerra não sabia quase nada do que se prendia com os trajes (...) o outro que era pouco instruído nas exéquias conhecia bem a marinha»⁽¹⁸⁾. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) de Montfaucon propõe o inventário metódico, sem dúvida o mais completo, de todos os géneros de antiguidades⁽¹⁹⁾, indo do monumental (templos, teatros, anfiteatros) ao minúsculo (moedas e jóias), dos equipamentos públicos («grandes caminhos», aquedutos, termas, etc.) aos utensílios domésticos (loiças, lamparinas), das imagens dos deuses aos adornos dos humanos. Os monumentos arquitectónicos surgiam como particularmente ricos em informação, na medida em que constituíam o quadro espacial das instituições. Para além do mais, as suas inscrições e decoração (pintada ou esculpida) referiam-se directamente às crenças, aos hábitos e aos costumes da época.

Ao mesmo tempo que a sua nomenclatura, o campo espaço-temporal das antiguidades alargava-se com as descobertas das grandes estações arqueológicas de Herculano (1713), Pompeia (1748) e Paesto (1746), seguidas das primeiras escavações⁽²⁰⁾ de Itália e da Sicília. O campo enriquecia-se também à medida que se estendia o raio das viagens eruditas que exploram a bacia mediterrânica até ao Médio Oriente e atravessam o Egipto

até ao Sudão. Serlio reconstituiu a Esfinge a partir das descrições de Heródoto e Norden desenha-a ao vivo, em 1737. Ao sabor dos seus itinerários, estes viajantes já não se deixavam absorver inteiramente pela pesquisa de monumentos pertencentes às civilizações da Alta Antiguidade ou da Antiguidade Clássica: eles familiarizavam-se também com culturas até então ignoradas, negligenciadas ou desprezadas. Assim, Spon fica maravilhado com as mesquitas de Constantinopla ⁽²¹⁾, Norden cativado pelo «velho Cairo» e pela «velha Alexandria» ⁽²²⁾.

Antiguidades nacionais

Para além disso, o modelo ⁽²³⁾ das antiguidades clássicas inspira aos eruditos a abertura de um novo campo de recenseamento, o das antiguidades nacionais: monumentos antigos erguidos ou produzidos nos diferentes países europeus antes, e principalmente depois, do colonato romano. Diversos factores contribuíram para o desenvolvimento de semelhante interesse: antes de mais, o papel exemplar e o efeito estimulante das investigações levadas a cabo pelos territórios nacionais em busca de vestígios greco-romanos. Depois, o desejo de equipar a tradição cristã com um *corpus* de obras e de edifícios históricos análogo ao da tradição antiga (a Itália será a primeira a desenvolver os estudos paleocristãos). Por fim, conta-se ainda o desejo diferente de afirmar a originalidade e a excelência da civilização ocidental, quer se trate de a diferenciar das suas fontes greco-romanas, atitude que começa a manifestar-se desde o maneirismo italiano, e que é ilustrado em França pelo *Parallèle* de Charles Perrault, quer se trate, mais especificamente, de afirmar particularidades nacionais contra a hegemonia dos cânones arquitectónicos italianos, conforme a atitude dos antiquários ingleses, que J. Aubrey ⁽²⁴⁾ exemplifica na perfeição.

Este novo projecto começa a esboçar-se desde finais do século XV, nos mosteiros e nos gabinetes dos eruditos. Toma

formas locais, monográficas, fragmentárias, incertas na sua localização cronológica e morfológica dos edifícios, cujo único conhecimento era o da sua utilização. Este projecto não deve ser confundido com o propósito de obras em que o termo “antiguidades” é tomado numa diferente acepção, respeitante às origens hagiográficas, lendárias, míticas e históricas das cidades: investigações genealógicas, muitas vezes levadas a cabo por religiosos ⁽²⁵⁾, mas também a literatura dos guias que, na sequência dos elogios às cidades medievais, associam ainda no século XVI à descrição sumária de determinados sítios e monumentos urbanos, e numa dosagem subtil, mitos de fundação, lendas e crónicas, evocados antes de mais como curiosidades e maravilhas, do que como valores de saber ou de arte ⁽²⁶⁾.

Em 1729, Montfaucon inicia a publicação dos seus *Monuments de la monarchie française*. O prefácio de *L'Antiquité expliquée* tinha-lhe fornecido a ocasião para, em 1719 ⁽²⁷⁾, se explicar de forma exemplar sobre essa nova empresa e sobre o método conveniente ao estudo das antiguidades nacionais, cujo conceito definia com a sua clareza habitual.

Para ele, a pesquisa desde há muito efectuada com sucesso sobre «a bela antiguidade» deve ser continuada a fim de suprir uma ausência quase total de informação acerca das idades então justamente apelidadas de obscuras. Tal como todos os seus contemporâneos, ele conserva o esquema tripartido de Petrarca e de Vasari e recusa aos «tempos intermédios» qualquer contribuição de valor para as Belas Artes. Os tempos que separam o reino de Teodósio do século XV não estão, todavia, desprovidos de realizações: «Há, no entanto, que admitir que é a esses séculos de barbárie que devemos diversas invenções, das mais necessárias à vida, e que os antigos da bela antiguidade tinham ignorado: os moinhos de água, os moinhos de vento, os óculos, a bússola, os vidros, os estribos, a imprensa, e outras coisas muito úteis e por vezes absolutamente necessárias. Esses homens grosseiros, que não tinham qualquer ideia sobre a beleza da pintura, a elegância da estatuária, e as proporções da arquitectura, não deixavam de

se ocupar na invenção de coisas úteis, que foram depois muito aperfeiçoadas nos séculos mais baixos e educados»⁽²⁸⁾. Não se pode assinalar melhor o valor exclusivamente histórico das antiguidades nacionais.

Esta diferença de natureza implica para Montfaucon uma diferença de método no estudo das antiguidades nacionais: os eruditos das diferentes nações deverão trabalhar nos seus respectivos países⁽²⁹⁾. A obscuridade em que tinham permanecido os séculos intermédios priva os sábios de sinais, mas reservar-lhes-á surpresas imprevisíveis. No que diz respeito aos vestígios históricos cujo destino é conhecido, aguardando apenas a organização sistemática do campo das antiguidades nacionais, as igrejas e as catedrais («os locais onde se deveria procurar são principalmente as igrejas⁽³⁰⁾») apresentam um valor documental privilegiado, em especial graças à iconografia fornecida pelas esculturas, vitrais, pinturas e ornamentos diversos. Daqui resulta que os religiosos sejam os mais bem preparados para a constituição do novo *corpus*.

Com efeito, os portais e as suas estátuas, os baixos-relevos, os monumentos fúnebres, os vitrais e os tesouros dos edifícios de culto, são largamente explorados devido ao seu carácter figurativo. Mas, a sua interpretação não assenta na maioria das vezes em bases sólidas: desta forma, as personagens do Antigo e do Novo Testamento alinhadas nas fachadas românicas ou góticas tornam-se reis e rainhas de França. Para Montfaucon, as estátuas da fachada real de Notre-Dame de Chartres representam a dinastia merovíngia e ele data-as em função desse pressuposto⁽³¹⁾. A arquitectura e os vestígios monumentais colocam problemas de identificação, datação e interpretação ainda mais difíceis, para os quais contribui a persistência de tradições orais fantasistas.

Quanto aos vestígios megalíticos, por vezes atribuídos aos Romanos⁽³²⁾ ou integrados na herança cristã, eles atizam a curiosidade pelo seu aspecto insólito e misterioso e começam a ser inventariados a partir do século XVII. A partir do terceiro volume

do seu *Recueil d'antiquités* (1759), Caylus apresenta uma tipologia e um inventário ilustrado dos megálitos gauleses que podem rivalizar com os dos nossos guias turísticos actuais.

Gótico

Todos os testemunhos da arquitectura religiosa cristã do século VI ao XV são indiscriminadamente reunidos num único conjunto e sob um único vocábulo, o *gótico*. A percepção das diferenças estilísticas é ocultada pelas datações das crónicas que procuravam remontar os edifícios aos tempos mais recuados de Dagoberto ou Carlos Magno⁽³³⁾: a genealogia e a história dos edifícios religiosos eram, para os fiéis, muito mais importantes do que o seu aspecto. Esta confusão conduz a uma carência terminológica que, por seu lado, condiciona a percepção destes monumentos.

Na sua *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1687), Jean-François Félibien distingue o *gótico antigo* e o *gótico moderno*. O primeiro, conhecido também por gótico velho e vilão, engloba indistintamente todos os estilos ainda sem nome (que não podem nem receber nome, nem ser qualificados pelo gosto), da Antiguidade Tardia ao período românico, inclusive. O segundo, conhecido também por gótico novo ou gótico bom, corresponde ao conceito actual de gótico. Esta terminologia será ainda a de Laugier e a de Quatremère de Quincy⁽³⁴⁾.

De facto, a arquitectura conhecida hoje por gótica tinha-se tornado, fora de Itália, desde finais do século XV, no símbolo das antiguidades nacionais e é essencialmente sobre ela que se debruçava a atenção dos antiquários: documentada por abundantes arquivos, era simultaneamente muito antiga e familiar. Consoante os países, o processo que transformava os monumentos góticos em antiguidades nacionais era favorecido ou travado por condições particulares, acusando assim diferenças bem ilustradas pelos exemplos de França e de Inglaterra.

Em França, a introdução, depois das guerras de Itália, do gosto e da arquitectura ultramontanos, conduz à desafeição do gótico. Aos olhos do público culto ou mundano, esse estilo é, a partir de então, símbolo de arcaísmo, de grosseria e de mau gosto. As publicações acerca das antiguidades nacionais, em especial sobre a arquitectura medieval, recebem um acolhimento bastante reservado e são, por isso, pouco numerosas. O próprio Montfaucon não consegue reunir os fundos necessários para as gravuras dos edifícios religiosos do seu *Monuments* ⁽³⁵⁾.

Os eruditos não deixam, contudo, de prosseguir as suas pesquisas, monográficas ou gerais. Algumas permanecem manuscritas: François-Roger de Gaignères ⁽³⁶⁾, acompanhado pelo seu pintor, inicia, a partir de 1695, um inventário, sistemático e único pelo sua dimensão, das riquezas monumentais de França. Os seus arquivos serão explorados nomeadamente por Montfaucon que daí retirará um terço das ilustrações do seu *Monuments*. Outras pesquisas serão finalmente editadas, mas com um atraso que pode chegar aos dois séculos, como no caso do *Monasticum Gallicanum* (1645-1694) de Michel Germain.

Entre os religiosos, os beneditinos da congregação de São Maurício ⁽³⁷⁾ distinguem-se pela precisão das suas análises e o fervor da admiração que testemunham pelos edifícios góticos. Assim, por entre outros que o precederam ou seguiram, Dom Michel Félibien, autor da *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denys en France* (1706) afirma: «Esta augusta basílica retira a sua maior beleza da sua estrutura e da sua elegância, capaz de espantar (...) Tendo sido construída por diversas vezes [...], não se pode dizer que ela não seja composta por um gosto proporcionado por diferentes séculos [...]. Toda a obra é, no entanto, gótica, mas um desses belos góticos que, com razão, se comparara a essas obras delicadas a que se chama filigrana ou a essas folhas de árvores que se vê nas florestas. Com efeito, todo este magnífica construção, por muito sólida que seja, parece suster-se apenas por uma infinidade de colunas muito delgadas e com pequenos cordões que, tal como tantos ramos e troncos de árvores parecem

sair de cada pilar [...]. Ainda que a igreja esteja trabalhada em todos os lados com uma ousadia surpreendente, a pintura e a espessura do vidro temperam os dias luminosos, de forma que se encontra sempre uma certa sombra que parece convidar ao recolhimento [...]. A ousadia e a beleza do trabalho tornam esta obra numa das mais consideráveis dentro do seu género» ⁽³⁸⁾.

A aproximação estrutural do gótico é, na época, característica de França. Inscreve-se na continuidade de uma prática estereotómica e de uma análise crítica da arquitectura que se apoia nas matemáticas e no saber técnico ⁽³⁹⁾. A percepção das audácias góticas não é privilégio exclusivo dos religiosos e da erudição: encontramos-a igualmente, nos séculos XVII e XVIII, entre os protagonistas do classicismo, teóricos, arquitectos e engenheiros, como Cordemoy, Frézier, J.-F. Blondel, Laugier ou Quatremère. Mas, salvo raras excepções, e no que diz respeito à maioria dos antiquários, todos condenam a grosseria e a desmesura da arquitectura gótica, à qual recusam qualquer valor artístico. Este duplo juízo contraditório, que não deixa de surpreender o leitor actual, assenta sobre uma dissociação artificial entre o sistema construtivo e a sua decoração: a admiração deve-se, sem reserva, à exploração técnica; o desdém ⁽⁴⁰⁾ pelo resultado artístico, que é avaliado à luz dos cânones gregos, é total.

Do «gótico moderno», Quatremère de Quincy reconhece «a sua elegância, a ousadia surpreendente das suas abóbadas [...] [que] exigem muita arte e uma inteligência infinita para uma execução tão espantosa quanto bizarra». Mas, neste caso, trata-se para ele apenas de construção, abstracção feita da disposição e da decoração que fazem da arquitectura uma arte. Ora, a decoração gótica não é «senão um produto da corrupção do gosto, da ignorância de todas as regras, da ausência de qualquer sentimento original [...], uma espécie de monstro engendrado no caos de todas as ideias, na noite da barbárie [...]». Nós estamos, então, certos ao encarar a arquitectura gótica como uma mistura irregular dos diferentes gostos dos séculos precedentes [...] [apresen-

tando apenas] uma espécie de caos onde a análise não seria capaz de penetrar»⁽⁴¹⁾.

Este atitude não é discernível entre os Ingleses⁽⁴²⁾. Para eles, o gótico é um estilo nacional que, nem a evolução do gosto, nem a moda colocarão em questão. Dois factores originais contribuíram para a Grã-Bretanha conceder este estatuto privilegiado às construções góticas da Idade Média, em particular, aos edifícios religiosos: o triunfo da Reforma e a penetração tardia do «estilo italiano» na arquitectura.

Contra-golpes da Reforma: o vandalismo que se exerce contra os antigos monumentos do catolicismo continua após a vitória dos reformistas. Ele exige, por reacção, medidas oficiais de protecção. Em 1560, uma proclamação de Isabel I opõe-se «à destruição e mutilação dos monumentos»⁽⁴³⁾. Mas, sobretudo a *desafeição* dos mosteiros e de outros edifícios religiosos cria em seu lugar uma distância histórica que a familiaridade da utilização permite mais dificilmente.

Resistência ao classicismo: as antiguidades britânicas são duplamente nacionais – ao seu valor histórico, respeitante à história nacional, acrescenta-se o seu valor artístico, relativo à arte nacional. Ao contrário de França, a Inglaterra conserva uma arquitectura gótica bem viva durante todo o período clássico. A Grã-Bretanha resistiu ao «gosto italiano» até meados do século XVII e esse nunca se conseguiu impor⁽⁴⁴⁾. Quando Christopher Wren reconstruiu a catedral de São Paulo em estilo clássico, após o grande incêndio de Londres, essa tendência não era exclusiva: simultaneamente, ele edificava as pequenas igrejas paroquiais de Londres em estilo gótico, da mesma forma que restaurava ou terminava conjuntos arquitectónicos antigos começados nesse estilo⁽⁴⁵⁾.

Estas condições explicam por que os estudos consagrados às antiguidades nacionais foram mais precoces, mais numerosos e mais bem acolhidos, por um público mais vasto, em Inglaterra do que em França. Os *Monumenta Britannica* de J. Aubrey aparecem depois de 1670 e o *Monasticum anglicanum* entre 1655 e

1673. A dimensão pública do interesse manifestado pelas antiguidades nacionais é assinalada, para além disso, pela criação de sociedades de antiquários: primeira do género, a Society of Antiquarians of London⁽⁴⁶⁾ é fundada em 1585, para «fazer progredir e ilustrar a história e as antiguidades de Inglaterra».

Se os trabalhos dos antiquários britânicos, a maior parte dos quais ministros anglicanos⁽⁴⁷⁾, estão longe de atingir a precisão analítica das descrições de Michel Germain ou de Frémin, não foi por isso que deixaram de constituir um *corpus* incomparável pela sua extensão e coerência. Para mais, eles colocavam pela primeira vez, com amplitude e método, as grandes questões relativas à origem do gótico e à sucessão das suas diferentes fases, tentando elaborar de forma sistemática uma terminologia⁽⁴⁸⁾ dos diferentes estilos medievais. Finalmente, como se verá mais à frente, eles iniciavam, em termos ainda actuais, o debate acerca do restauro dos monumentos históricos e a natureza das suas intervenções.

Advento da imagem

A importância concedida pelos antiquários aos testemunhos da cultura material e das belas-artes não passa de um caso particular no âmbito do triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita e do testemunho visual sobre a autoridade dos textos. Entre o século XVI e o final do Iluminismo, o estudo das antiguidades evolui de acordo com uma atitude comparável à das ciências naturais: ele visa uma mesma descrição, controlável, logo fiável, dos seus objectos.

Daí o papel crescente da ilustração no trabalho dos antiquários. Apesar da sua dispersão, as antiguidades devem ser tornadas observáveis em permanência e comparáveis pela comunidade dos sábios. Montfaucon (1719) afirma: «Por este termo de antiguidade entendo apenas aquilo que pode surgir debaixo dos olhos e tudo o que se pode representar por imagens⁽⁴⁹⁾.» Caylus

(1752) acrescenta: «Deve julgar-se apenas o que se vê e reflectir acerca da maneira como foi executado. Esta via é tanto ou mais segura quanto o grau de conhecimento das Artes e das diversas práticas se *demonstram* pelos próprios monumentos⁽⁵⁰⁾». Thomas Warton (1762) afirma também: «Necessitamos de uma demonstração visual e de provas claramente ilustradas⁽⁵¹⁾». Mesmo nas obras epigráficas⁽⁵²⁾, a imagem reprodutora torna-se indispensável. *L'Antiquité expliquée* não tem menos de 1120 gravuras e «trinta a quarenta a mil figuras» de «bela imponência»⁽⁵³⁾.

Ao reunir o seu *corpus* de antiguidades, «corpo de luz em que todas as partes se iluminam mutuamente»⁽⁵⁴⁾, o primeiro objectivo dos antiquários é então o de dar a ver o passado, em particular o passado silencioso ou não dito. Eles não se limitam, contudo, a uma soma. A imagem é posta ao serviço de um método comparativo que lhes permite estabelecer séries tipológicas, por vezes até sequências cronológicas, realizando assim uma espécie de história natural das produções humanas. A atitude, claramente enunciada por Montfaucon («conceder-se a tarefa de bem pesar as imagens, de as comparar umas com as outras⁽⁵⁵⁾»), toma toda a sua dimensão sob a pena de Caylus: «A via de comparação [...] está para a Antiguidade como as observações e as experiências estão para o Físico. A inspecção de diversos monumentos reunidos com cuidado desvenda-lhes a utilização, tal como o exame dos vários efeitos da natureza combinados com ordem lhes revela o princípio: e tal é a bondade deste método que a melhor maneira de convencer o Antiquário e o Físico do erro é opondo ao primeiro novos monumentos e ao segundo novas experiências. Mas, enquanto o Físico pode a qualquer momento verificar e multiplicar as experiências, tendo sempre, por assim dizer, a natureza às suas ordens e os instrumentos nas suas mãos, o Antiquário é frequentemente obrigado a procurar longe os termos de comparação de que necessita». No entanto, «a gravura torna comuns [todas as riquezas] a todos os povos que cultivam as letras»⁽⁵⁶⁾. Difundida pela imprensa, a

reprodução icónica reduz a riqueza do mundo das antiguidades, como a do mundo dos vivos. Mas, tal como na física, ela dá lugar à reflexão e às generalizações de que dependem tanto o estatuto científico do antiquário como o do naturalista.

Todos os antiquários concordam em reconhecer que a cópia deve ser executada ao natural, *in situ* para as obras de arquitectura: condição necessária, mais uma vez como no caso das ciências naturais, para que a imagem e a sua reprodução tenham valor.

A constituição dos museus de imagens que são as recolhas de antiguidades não se processa, contudo, sem dificuldades consideráveis. De ordem mental, mas também, indissociavelmente, práticas e técnicas, essas dificuldades dizem respeito à fidelidade das representações e só serão ultrapassadas, muito progressivamente, durante os últimos decénios do século XVIII e o primeiro terço do século XIX.

O antiquário deve assim ultrapassar três obstáculos maiores: o *peso da tradição*, que atribui aos autores da Antiguidade e às crónicas medievais uma parte da sua autoridade, adquirida na longa duração, bem como o seu poder de ocultar o real; a *falta de preparação para o método de observação científica*, posta em causa pelas concepções medievais da representação e da cópia, que privilegiam um ou mais elementos, por vezes imateriais, em detrimento da forma global⁽⁵⁷⁾; a *insuficiência do material arqueológico*, recenseado ou disponível, que teria permitido por si só pôr em causa um sistema de diferenças, gerador de sentidos e de sequências históricas.

Estas fraquezas só podiam ser vencidas após uma árdua batalha. Peiresc desconfia por princípio de todo o testemunho não confirmado pelos seus próprios olhos, bem como pela mediação e, em último caso, pela pesagem: «Como não podia estar em todo o lado, pedia a diferentes pessoas medidas e planos das mesmas coisas para as comparar e tomar em seguida a decisão mais segura»⁽⁵⁸⁾. De resto, ele não hesita na sua correspondência em escarnecer do padre Kircher e da sua credulidade ou em

morigerar, por vezes vivamente, Cassiano dal Pozzo, pela ligeireza ou a imprecisão das suas descrições. Fiel aos ensinamentos de Girolamo Aleandro ⁽⁵⁹⁾, Peiresc formula os princípios directores de uma investigação bem conduzida ⁽⁶⁰⁾.

Impõe-se a comparação com o avanço das ciências naturais que, na mesma época, sofrem das mesmas dificuldades e são estorvadas pelo mesmo pseudo-saber lendário: animais fantásticos e templos fabulosos exigem a mesma crítica. É pedido o mesmo rigor para o estudo das *naturalia* e o dos *artificia*. As duas disciplinas ajudam-se e educam-se mutuamente. Nesse tempo, elas são frequentemente praticadas por um mesmo sábio: Peiresc e o cavaleiro dal Pozzo observam com o mesmo olhar um camafeu ou um camaleão ⁽⁶¹⁾. O antiquário provençal desmistifica a representação fantasista de hieróglifos cobrindo um obelisco romano publicada por Kircher e refuta, ao mesmo tempo, a «teoria dos gigantes», ao demonstrar que os dentes que lhes são atribuídos são, na realidade, molares de elefantes ⁽⁶²⁾.

Outro ponto comum aos naturalistas e aos antiquários é a sua dependência face aos ilustradores das suas recolhas. Por mais pequena que seja a amplitude do inquérito, torna-se necessário utilizar documentos de épocas anteriores, de que não se pode verificar a fiabilidade. Por outro lado, qualquer publicação exige a mediação interpretativa do gravador.

Mas, salvo raras excepções, e a menos que, como no caso de Rubens, os gravadores sejam eles próprios antiquários, não se pode confiar na objectividade dos artistas contemporâneos: é o lamento permanente e unânime dos sábios, de Gaignières a Caylus, passando por Peiresc e Montfaucon ⁽⁶³⁾. Os desenhadores e pintores não têm por hábito tirar as medidas exactas, negligenciam os detalhes, atribuem à falta de habilidade as decisões formais que ignoram, procuram melhorar os seus modelos, reconstituem-nos muitas vezes de memória ou, ainda, de acordo com o seu próprio estilo. Sob este ponto de vista, os artistas hábeis são tão perigosos quanto os medíocres. Donde o valor documental superior dos esboços, por muito toscos que sejam,

executados ao vivo pelos próprios antiquários: os melhores documentos ilustrados da *Voyage* de Spon são os poucos desenhos que ele próprio «rabiscou» em Constantinopla e em Éfeso ⁽⁶⁴⁾. Os sábios recorrem igualmente a engenheiros para traçar plantas.

Quanto aos desenhos dos arquitectos, são geralmente tão inexactos quanto os dos pintores. Se, desde o século XV, eles efectuem levantamentos precisos de edifícios antigos no local, até meados do século XVIII eles preocupar-se-ão pouco com a exactidão das representações que publicam. Na maior parte dos casos ⁽⁶⁵⁾, essas imagens são produzidas e difundidas com outras finalidades. Elas dão a ver um ideal belo e ilustram teorias. Quer sejam apresentados em planta, corte, ou elevação, os edifícios antigos são reduzidos e abstraídos de qualquer contexto, de acordo com um erro metodológico denunciado por Peiresc ⁽⁶⁶⁾ e igualmente frequente na reprodução das *naturalia*. Para mais, quaisquer que sejam a sua época e estilo, eles são constituídos num conjunto homogéneo e as suas diferenças são apagadas graças a uma grelha abstracta de figuração, que significa a sua função demonstrativa e retórica. Todavia, o arquitecto não se contenta com idealizar ou normalizar os monumentos antigos que representa: ele inventa deliberadamente. Ou ele reconstitui, sem outro apoio que não o da sua imaginação ⁽⁶⁷⁾ (e a isto se chama então *restaurar*), as partes ausentes dos edifícios arruinados – tal como Serlio em Roma ou, mais curiosamente, como Inigo Jones quando «restaura» os famosos megálitos de Stonehenge, tornados colunas de um vasto templo a céu aberto de ordem meio grega, meio toscana –, ou então o arquitecto imagina edifícios que nunca viu pessoalmente. As sete maravilhas do mundo, as pirâmides e a esfinge do Egipto, ou ainda o templo de Jerusalém, que foi objecto de inúmeros «restauros», como os do jesuíta espanhol Villalpanda ⁽⁶⁸⁾, tornaram-se nos «restauros» mais célebres.

Tomemos o exemplo do Pártenon⁽⁶⁹⁾: entre a primeira imagem fantasiosa, executada *in situ* em 1444, e a representação científica trazida de Atenas e publicada por David Le Roy na

segunda edição das suas *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1770), decorreram três séculos e meio, intercalados por uma sucessão de figurações inexactas: difícil e longo caminho que se pode tomar por paradigma do modo de constituição da representação exacta no domínio das antiguidades. Quer se complete durante os anos de 1760 ou na viragem para o século XIX, o processo ⁽⁷⁰⁾ que conduz da representação subjectiva ou imaginária à ilustração científica é sempre o mesmo. Os homólogos das ilustrações da obra de Le Roy e das *Antiquités d'Athènes* de Stuart e Revett são numerosos, de importância e géneros diversos. Entre eles contam-se as ilustrações desenhadas e gravadas por Soufflot e Major para as suas modestas *Ruins of Paestum* ⁽⁷¹⁾ (1768), bem como as da monumental *Description d'Égypte* (1809-1824), realizada por ordem de Bonaparte, e que as imagens de Serlio, de Fischer von Erlach e de Pococke tinham precedido.

À medida que se generaliza, a exactidão da representação dos edifícios estudados contribui para o aperfeiçoamento do conceito de monumento histórico, que adquire, significativamente, a sua denominação em finais do século XVIII.

O Iluminismo

Esta renovação iconográfica e conceptual das antiguidades é indissociável dos movimentos do saber na época das Luzes. Os antiquários estabelecem então uma diferente relação com a duração, que não é apenas induzida pela gestação da ideia de progresso. Uma nova presença do tempo é, simultaneamente, devedora da geologia, em particular das pesquisas acerca da idade do planeta, da paleontologia debutante e, principalmente, da emergência da historiografia moderna.

Momigliano define com perspicácia esta «história» finalmente crítica como a síntese ⁽⁷²⁾ da atitude analítica dos antiquários e da aproximação interpretativa dos filósofos-historiadores

das Luzes: Gibbon, com o seu *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), foi o seu fundador. A história da arte teria sido, por seu lado, fundada por uma outra síntese crítica, na qual a filosofia da arte representa o papel da filosofia da história. Winckelmann, homólogo de Gibbon, seria o seu fundador com a sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1767). Este último juízo pede, contudo, algumas reservas. Winckelmann foi efectivamente o primeiro a propor uma periodização geral da arte antiga, fundada sobre critérios formais, que permitiam a crítica das ideias feitas. Ninguém o reconhece com mais evidência do que Quatremère de Quincy ⁽⁷³⁾. Mas, o alcance da obra de Winckelmann é limitado pelos *a priori* que o conduzem a deter-se na tradição textual antiga, a atribuir um valor canónico ao século V grego e a fazer do classicismo o *pivot* da actividade artística. Para além disso, apesar da ambição do seu projecto, o autor da *Histoire de l'Art chez Les Anciens* está antes de mais nada preocupado com a escultura grega, ou com o que julga conhecer dela. A sua síntese ambiciosa, mas incerta, é já acompanhada, e rapidamente seguida, pelos trabalhos historiográficos sectoriais de outros autores. Pode considerar-se a segunda edição dos *Plus Beaux Monuments de la Grèce* (1770) de Le Roy como a primeira história, sucinta, mas digna desse nome, da arquitectura grega ⁽⁷⁴⁾.

Contudo, a transformação do estatuto das antiguidades repousa sobre a importância e o novo estatuto que a época concede à arte. Por um lado, o círculo de coleccionadores e de amadores alarga-se e abre-se a novas camadas sociais: institucionalizam-se novas práticas (exposições, vendas públicas, edição de catálogos de grandes vendas e de colecções particulares) e surge nas gazetas uma literatura que, desde o simbólico artigo de La Font de Saint Yenne ⁽⁷⁵⁾, associa uma crítica, inicialmente tímida, às tradicionais descrições das obras expostas nos salões. Por outro lado, a reflexão sobre a arte emancipa-se e ultrapassa as teorias clássicas da *mimesis*. Burke (*A Philosophical Inquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful*, 1757), que inventa o *sublime*,

e Baumgarten, que dá o seu nome à estética (*Aesthetica*, 1750-1758) conduzem a Kant. A *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) concede à arte uma identidade e uma dignidade novas, ao imputá-la a uma faculdade autónoma do espírito.

No entanto, dos dois valores, histórico ou artístico, que os humanistas tinham descoberto nas antiguidades, a maioria dos antiquários reteve apenas o primeiro e negligenciou o segundo. Não se encontra quase nenhuma apreciação sensíveis e juízos de gosto nas suas obras. E quando, por acaso, a admiração é expressa, é em bloco, de forma conveniente, seguindo os exemplos e adoptando a terminologia (soberbo, magnífico) da tradição textual antiga. A história da arte que, como o seu nome indica, adopta a metodologia historiográfica, não é tida, enquanto tal, como forma de estimular a sensibilidade artística. A cegueira estética dos antiquários reencontrou-se muitas vezes por entre os historiadores de arte.

Contudo, na morna estufa que os debates sobre arte e o desenvolvimento contemporâneo da arqueologia mantêm, um pequeno número de antiquários, com destaque para Caylus, lançou as bases de uma outra história da arte, distinta da de Winckelmann, menos abstracta, mais sensível e atenta às características propriamente plásticas das obras. Paciaudi escreve a Caylus: «Vós reunis duas qualidades que vos colocam acima de todos os antiquários: ao conhecimento da Antiguidade acrescentais o das artes. Habitualmente, aqueles que escrevem sobre os monumentos antigos conhecem apenas a Antiguidade e o seu trabalho não tem qualquer utilidade para os artistas. Vós haveis aberto um novo caminho: poucos sábios serão capazes de vos seguir»⁽⁷⁶⁾.

A própria formulação de Paciaudi testemunha a independência das duas aproximações e convida a tomar a atitude de Caylus como exemplo das formas segundo as quais pode então ser analisado o valor artístico das antiguidades. Modo também de fazer justiça a uma personalidade cujo *Recueils d'antiquités* inspirou Lessing e Winckelmann e cujas intuições estão, sob

muitos pontos de vista, mais próximas do que as suas da sensibilidade do século XX.

Esse grande senhor foi um amador e um artista⁽⁷⁷⁾ antes de se tornar num erudito, membro da Academia das inscrições. O seu objectivo principal enquanto antiquário era o de disponibilizar os materiais para uma história das formas e para o seu tratamento. É o próprio objecto e já não seu destino que lhe interessa. Daí a necessidade de uma aprendizagem do olho e da mão, armas contra a cegueira estética e que, por si só, concedem a possibilidade de perceber e de reproduzir adequadamente as obras de arte, depois de ter compreendido os seus processos de execução⁽⁷⁸⁾. Donde, também, o papel particular, bem diferente do definido por Peiresc ou Montfaucon, que Caylus atribui ao método comparativo⁽⁷⁹⁾.

Assim se explica a desconfiança de Caylus face ao trabalho dos seus colegas, a circunspecção com a qual se protege e a limitação dos objectos que ele publica⁽⁸⁰⁾, que compreendem muito poucos edifícios. Como contrapartida a esta reserva, ele percebe imediatamente as diferenças de estilo na sua ligação com a duração⁽⁸¹⁾. O seu olho não se arrisca a confundir grego, etrusco ou romano, ou a atribuir uma romanidade qualquer aos megálitos bretões. Sem nunca ter ido ao Egipto, a simples familiaridade com os objectos do seu gabinete faz com que rectifique espontaneamente os erros de Pococke e de Sicard⁽⁸²⁾. Esta receptividade bem cultivada, acolhedora da diversidade das formas e dos estilos, permite-lhe constatar com admiração, antecipando as descobertas da historiografia da arte de língua alemã, que a arte contribui pelos seus próprios meios para transmitir o espírito dos povos e das civilizações⁽⁸³⁾.

Tal como nota Paciaudi, Caylus trabalha para os artistas. Está ao serviço de um saber artístico que a maior parte dos outros antiquários negligencia e a que nós chamamos história da arte. Mas ele vai bastante para além disso. Isso revela-se no júbilo com que descreve os monumentos públicos no seu *Recueil*. Ao tentar dar a conhecer a dimensão artística das anti-

guidades, ele apresenta o prazer singular, ainda mal reconhecido, de que elas são portadoras. Ele concede ao deleite o seu lugar entre os valores inerentes ao monumento histórico. Desde então, dá-se a conhecer uma nova filosofia do traço, plena de consequências quanto ao modo de conservação das antiguidades: o prazer da arte não é mediatizável e exige a presença real do seu objecto.

Caylus foi um dos primeiros a interrogar-se acerca do valor para a arte das imagens que reproduzem os monumentos históricos e a sublinhar a sua ambiguidade. Reconhece-lhes um destino incitativo e didáctico para os noviços. Indispensáveis ao amador erudito, essas imagens não são todavia para ele mais do que um instrumento de trabalho, na medida em que estão «destituídas dessa mesma *vida* que se admira nos originais»⁽⁸⁴⁾. Este juízo situa Caylus na história das ideias. A metáfora da vida marca, mais uma vez, o paralelismo entre os trabalhos dos naturalistas e dos antiquários, confrontados na mesma época com dois conceitos homólogos e semelhantemente opacos: o da vida, para uns e o da arte, para outros. Quanto à noção de original, ela está instalada na reflexão acerca dos monumentos históricos e no lugar que continua a ocupar hoje, apesar dos progressos das técnicas de reprodução.

Este amor pela arte que, desde o Renascimento, exige a presença real do seu objecto para se satisfazer, iria por fim mobilizar forças sociais suficientemente poderosas para institucionalizar uma conservação material sistemática das antiguidades? Pareciam ter chegado esses tempos. Um mercado de arte em expansão constante, associado ao aprofundamento da reflexão sobre a arte e às descobertas arqueológicas, criava uma nova mentalidade por entre um público de amadores, recrutados em camadas sociais mais vastas e que dispunham de uma autoridade e de um poder económico sem precedentes. Enquanto se multiplicavam as colecções privadas, cujo nascimento no *Quattrocento* tinha sido contemporâneo do das «antiguidades» e que pertencia à mesma constelação de saberes e de práticas, eram criados os

primeiros museus de arte: conservatórios oficiais de pintura, escultura, desenho, gravura, destinados ao usufruto público⁽⁸⁵⁾. O desenvolvimento destas instituições, inspiradas pelos dois modelos do museu de imagens e das colecção de arte, inscreve-se no grande projecto filosófico e político das Luzes: vontade dominante de «democratizar» o saber e de o tornar acessível a todos pela substituição das descrições e recolhas de antiguidades por objectos reais. Vontade também, menos generalizada e menos afirmada, de democratizar a experiência estética.

Em contrapartida, nada de semelhante se passa domínio das antiguidades arquitectónicas. A literatura artística e o modelo museológico exerceram mesmo a maior parte das vezes efeitos perversos, ao favorecer uma fragmentação predadora dos grandes monumentos, cujos despojos vêm enriquecer as colecções públicas e privadas. O caso dos mármore de Elgin, que também tinham sido cobiçados por Choiseul-Gouffier para França, não é senão o paradigma de operações que, com propósitos científicos e pedagógicos, constituíram o fundo arqueológico dos grandes museus europeus, num tempo em que, apesar dos protestos de Quatremère de Quincy, essa atitude parecia legítima.

O desenvolvimento de uma forma de lazer, já antiga, que não recebeu ainda a denominação de turismo, não terá efeitos sobre a conservação senão a longo prazo. No extremo oposto ao das recolhas de antiguidades, os guias turísticos têm, no entanto, um valor operatório, ligado à presença material dos edifícios. Eles institucionalizam a topografia dos comportamentos turísticos. O mesmo é válido para as *vedute*^(*) que a procura dos viajantes multiplica. As pinturas executadas para os privilegiados pelos Panini ou pelos Hubert Robert e as gravuras produzidas para uma clientela mais modesta nos ateliers de Piranesi⁽⁸⁶⁾ recordam uma experiência vivida nos próprios locais represen-

(*) Chama-se *vedute* à representação, em pintura, de uma cena de modo muito figurativo, quase topográfico; pode ser uma paisagem, uma vista de um bairro, de uma cidade, etc. (N.T.)

tados. Elas contribuem para integrar os monumentos históricos na paisagem viva e agitada da vida quotidiana, mas sem convidar nem à sua conservação, nem à sua protecção. Pelo contrário. Quer se trate de edifícios antigos ou mesmo medievais, estas imagens totalmente impregnadas pelo gosto e ideologia da ruína não propõem intermediário entre essa ruína, em si um valor transitivo, e os monumentos preservados pela utilização social (Panteão, grandes basílicas e catedrais).

Conservação real e conservação iconográfica

Após quase três séculos de estudos consagrados às antiguidades, a forma dominante da sua conservação continua a ser o livro, com a sua iconografia gravada. Durante quase todo este período, excepto, parcialmente, em Inglaterra, a arquitectura histórica não foi protegida e restaurada senão em função de circunstâncias excepcionais e por instância de personalidades fora do vulgar. Nem a própria Roma foi capaz de prosseguir a acção pioneira que tinha inaugurado nesse domínio⁽⁸⁷⁾.

O caso da França é paradigmático. Desde o século XV que antiquários e arquitectos estudaram com paixão os vestígios greco-romanos, em particular os da Provença. No entanto, se eles lamentam à época a sua degradação, o seu estado de abandono ou a sua demolição, só uma minoria ínfima se preocupa com a sua protecção *in situ*. São raros os projectos de conservação e de limpeza das ruínas antigas, pontuais e nunca actualizados⁽⁸⁸⁾; não se conta as destruições ordenadas pela administração no âmbito da ordenação territorial do reino. E, se por acaso, o próprio poder real se padece da situação, a sua intervenção permanece sem data certa. A lenda diz que Francisco I, de passagem por Nîmes em 1583, se ajoelhou diante do anfiteatro e aí tomou a decisão de demolir as casas que lhe ocupavam o centro. Nada foi feito. No século seguinte, foi com o objectivo único de colher informações, e sem projecto de conservação, que Colbert

envia Girardon a Nîmes, «onde ele observará o anfiteatro e a Maison Carrée, onde observará, em particular, a construção das arquitecturas para saber se elas constam de uma só peça de uma coluna à outra e da coluna à parede traseira e, no que diz respeito ao corte, [...], se as suas colunas são ou não bojudas»⁽⁸⁹⁾. Trata-se da mesma intenção puramente documental quando Colbert encarrega Pierre Mignard⁽⁹⁰⁾ de desenhar e medir os grandes monumentos antigos das províncias meridionais da França, de acordo com «o método empregue por Desgodets na sua obra *Les édifices antiques de Rome* (1682)»⁽⁹¹⁾. Em 1747, Rousseau lamenta a degradação do anfiteatro e estigmatiza a incúria dos Franceses⁽⁹²⁾. A pedido da cidade de Nîmes, Luís XVI ordena a revalorização dos monumentos romanos e o restauro do anfiteatro: interrompido pela Revolução, o estaleiro é reaberto por Napoleão em 1805 e a desobstrução do anfiteatro, começada em 1811, só é terminada cinquenta anos mais tarde.

As antiguidades nacionais não conhecem melhor sorte. Depois do seu périplo pelas províncias, Gaignières tenta convencer em 1703 o secretário de Estado Pontchartrain a transferir para o Estado o encargo da protecção dos antigos monumentos franceses. A sua pretensão nunca foi aceite.

Tudo se passa como se os ganhos afectivos, tão poderosos quanto o amor pelo saber ou o amor pela arte, fossem necessários para ser instaurada uma conservação material e sistemática dos monumentos históricos, com as estratégias ordenadas de defesa e restauro que dela são corolário.

A reacção inglesa já assinalada mostra-o bem. Os antiquários ingleses não se limitaram à observação e à descrição dos seus monumentos góticos, como era o caso dos franceses. O vandalismo religioso da Reforma causa neles indignação, ferindo simultaneamente o seu sentido prático (é um «esbanjamento insensato»⁽⁹³⁾) e, sobretudo, o seu nacionalismo. Os danos causados aos monumentos religiosos legados pela Idade Média são sentidos como um atentado às obras vivas da nação. As sociedades de antiquários apresentam-se como guardiãs desta

herança. Elas activam uma estrutura de protecção, privada e cívica, que ia ser característica da Grã-Bretanha até aos começos do século XX. Com a ajuda dos jornais e da imprensa não especializada, que lhes foi dedicada desde o início, essas sociedades representaram um papel na protecção do património histórico que, em França, foi mais tarde assumido pelo Estado.

Paralelamente, pela primeira vez, com um bom meio século de avanço sobre os Franceses, os antiquários ingleses colocavam a questão do restauro dos seus monumentos nacionais em termos claros, doutrinais e polémicos. Restauro conservativo ou restauro intervencionista? Este debate acerca da natureza e da legitimidade⁽⁹⁴⁾ da intervenção, ainda quente hoje em dia, foi inaugurado pela sociedade dos antiquários de Londres, prontamente seguida por outras sociedades, na altura das campanhas de restauro conduzidas pelo arquitecto J. Wyatt num conjunto de catedrais inglesas entre 1788 e 1791⁽⁹⁵⁾.

Em nome da transparência, da simetria e da unidade de estilo, J. Wyatt suprime nos seus restauros as tribunas e outros obstáculos à travessia do olhar de Ocidente para Oriente, desloca os monumentos fúnebres, demole os portais «demasiado antigos» e substitui elementos tardios por elementos antigos reinventados, como uma rosácea na catedral de Durham. O perigo é tanto maior quanto se dissimula sob as aparências do domínio da matéria⁽⁹⁶⁾.

O reverendo Milner, autor de obras eruditas, e o desenhador Carter, em particular, multiplicam os apelos e os artigos denunciando «a devastação continuamente cometida nas nossas catedrais» e pregam uma cruzada contra «as pessoas ocupadas em apagar os vestígios da nossa antiga magnificência que, mantidos ainda intactos, não podem ser senão ridiculamente imitados e não serão nunca, indubitavelmente, igualados»⁽⁹⁷⁾.

A sua argumentação⁽⁹⁸⁾, inteiramente fundada nas noções de qualidade e de autenticidade, refuta ponto por ponto as teses de Wyatt. Invoca o valor nacional dos edifícios góticos e denuncia os trâmites do gosto e o carácter irremediável das suas

consequências («o capricho e o mau gosto do século XVIII foram mais destrutivos do que o zelo cego dos séculos XVI e XVII»). Avalia também os danos que seriam causados à «ciência da Antiguidade» se se desse carta branca a Wyatt e aos seus semelhantes⁽⁹⁹⁾.

Estes combates levam mais de meio século de avanço sobre os de Ruskin e de Morris contra um novo Wyatt, Gilbert Scott. Eles mostram que a conservação e o restauro concretos, efectivos, exigem a conjugação de uma forte motivação de ordem afectiva e de um conhecimento que se afinará à medida dos progressos da história da arte. No entanto, esta epopeia inglesa permanece única na época. À parte esta importante excepção, o imenso trabalho de erudição e de recenseamento efectuado pelos antiquários mantém-se quase sem efeito sobre a conservação real dos edifícios históricos.

Notas

(¹) J. Spon e G. Wheeler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès années 1675 et 1676*, Lião, 1678.

(²) J. Spon, *Recherches curieuses d'Antiquité*, Lião, 1683, «Explication des antiquités gravées au frontispice», p. 14.

(³) Derivado do grego *mouséion* (templo das musas, local onde residem as musas ou onde se exerce a poesia, as artes, etc., escola) o termo significa, antes de mais, em francês, gabinete de trabalho, lugar consagrado aos estudos científicos, literários ou artísticos. Ele começa a surgir na sua acepção actual (extrapolação do gabinete de trabalho onde são conservadas as colecções dos antiquários e dos amadores) durante a última década do século XVIII, cf. cap. III, p. 80.

(⁴) «Antigo qualifica geralmente o que é muito velho, oposto a moderno», *op. cit.*

(⁵) Sobre a diferença entre humanistas historiadores e antiquários, cf. A. Momigliano, «Ancient History and the Antiquarian», *Journal of the Warburg, and the Courtauld Institutes*, Londres, 13, 1950.

(⁶) Citado por Momigliano, *op. cit.*

(⁷) *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-1724, XV, 1. VI, «Tombeaux étrusques», p. 1.

(⁸) *Ibidem*. Prefácio, linhas introdutórias: «Há cerca de mais ou menos trinta anos que os meus superiores me destinaram às edições dos Padres Gregos e eu esforçava-me por adquirir os conhecimentos necessários para nisso me aplicar com sucesso.»

(⁹) 1660-1741. Da Congregação de São Mauro, como Mabillon, Michel Germain, Michel Fébilien (sobrinho do académico).

(¹⁰) 1702-1763. Depois de «uma grande viagem» pela Europa (1733-36), empreendeu uma viagem ao Egipto e à Ásia Menor (1737-1742), que relatou em *A Description of the East* (vol. 1, 1743, *Observations on Egypt*, vol. 2, *Observations on Palestine, on the Holy Land, Syria, Mesopotamia, Cyprus and Candia*, 1745). Pococke interessava-se também pela arquitectura gótica, pela sua conservação e pelo seu restauro (cf. carta de 27/VIII, 1753, endereçada de Dublin ao Dr. Ducarel, citada em «Biographical Sketch», p. XIV).

(¹¹) 1635-1700, pintor desenhador e gravador. Especializou-se na reprodução de objectos antigos (lucernas, jóias, pinturas, moedas). A primeira edição das suas gravuras da coluna de Trajano: *Colonna Trajana [...] novamente disegnata e intagliata da Pietro Santo Bartoli, com esposizione latina d'Alfonso Ciaccono, compendata nella volgare lingua sotto ciascuna imagine [...] da Gio. Pietro Bellori*, é dedicada a Luís XIV, 1673. Fabretti faz uma nova edição em 1683.

(¹²) *Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung, unterschiedener berühmten Gebäude des Altertums und fremder Völker*; Leipzig, 1825 (2ª ed.).

(¹³) Correspondência de Bernard de Montfaucon com o barão de Crassier, arqueólogo de Liège, Liège, 1855.

(¹⁴) «O incomparável M. de Peiresc, dito Montfaucon, reuniu mais de monumentos sobre quase toda a antiguidade, quer em desenho, quer ao natural, do que qualquer pessoa. [Ele] acrescentava normalmente a esses monumentos explicações curtas, que vemos ainda hoje em dia em alguns dos seus manuscritos, o que fornecia materiais à maior parte dos sábios da Europa», *op. cit.*, prefácio, p. VII. No que diz respeito às antiguidades nacionais, foi feita a mesma utilização dos arquivos de F.R. de Gaignières que, em 1695, formulou o primeiro projecto de inventário sistemático dos monumentos franceses, inspirado pelas viagens literárias dos bolandistas e dos beneditinos. O inventário dos seus desenhos foi publicado por H. Bouchot, Paris, Plon, 1891.

(¹⁵) A tradução para inglês dos quinze volumes *in-quarto* de *L'Antiquité expliquée* de Montfaucon, *Antiquity Explained and Represented in Sculptures*, Londres, 1721-1735, aparece ao mesmo tempo que a edição original bilingue em francês e em latim.

(¹⁶) Cf. a querela tipográfica que o «jovem Gronovius» suscita com o «ilustre Fabretti», de que Michel Germain deplora a resposta «plena de veemência e de injúrias cruéis», condenando totalmente o «jovem [que] não deveria, seguramente, tratar de forma ignominiosa esse homem sábio, como o faz». *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie*, Paris, 1846, carta LXXIUV do 1º de Janeiro 1666 de Michel Germain para Placide Percheron de Roma, p. 195-196. Cf. ainda a difamação por Guillet, autor de *Athènes ancienne et nouvelle*, de *La Relation de Spon*, que replica (*Réponse à la critique publiée par M. Guillet...*, 1679) publicando a lista dos erros cometidos por este último.

(¹⁷) Apesar da especificidade e das limitações dos seus suportes respectivos, a epigrafia e a numismática concedem uma informação enciclopédica sobre o passado. Ver, por exemplo, E. Spanheim, *Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum*, 2ª edição, 1671.

(¹⁸) *Op. cit.*, prefácio, p. VI.

(¹⁹) Por outro lado, Montfaucon quer realizar uma síntese e não uma soma («eu reduzo a um corpo toda a obra da Antiguidade», itálicos nossos), como o demonstra a sua crítica do *Thesaurum antiquitatum Graecarum Romanarumque*, publicado pelos Holandeses, *op. cit.*, *ibid.*

(20) Existe muitas vezes um intervalo significativo entre a descoberta de um sítio e a sua escavação. Herculano só começou a ser escavada sistematicamente em 1755.

(21) Cf. as suas descrições da mesquita de Achmet ou da mãe do sultão reinante, «um dos mais belos edifícios que se pode ver, quer no exterior, quer no interior. A arquitectura, ainda que um pouco afastada das nossas regras, não é em nada inferior à mais bela das igrejas de Itália. Ela tem mesmo, a nosso ver, qualquer coisa de mais surpreendente, pela sua novidade.», *Voyage, op. cit.*, p. 235.

(22) *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhaga, 1755, t. 1.

(23) Montfaucon, *Antiquité*, prefácio, p. XV: «Não se deixará de retirar muita utilidade de uma obra que encarará esses tempos [de Teodósio ao século XV] no mesmo plano [que o da Antiguidade]». Itálicos nossos.

(24) *Monumenta britannica: Chronologica architectura*, 1670.

(25) Abbé Bertrand, *Antiquités et singularités de l'Abbaye de St Denys*, 1575.

(26) Cf. em particular G. Corrozet (1510-1568), *La Fleur des antiquités, singularités et excellences de la plus que noble et triomphante ville et cité de Paris*, 1532, que originou doze reedições e que inclui, em particular, uma longa discussão dos diferentes mitos de fundação da cidade, finalmente atribuída a Francion, filho de Heitor de Tróia.

(27) No final do prefácio de *L'Antiquité expliquée*, depois de ter apresentado o plano dessa obra, como uma associação de ideias fortuitas e sob a forma de observações metodológicas destinadas a futuros autores, Montfaucon expõe, de facto, os princípios que guiaram a realização dos *Monuments de la Monarchie française* (1724-1733).

(28) *Ibid.*, prefácio.

(29) «Os que trabalharão sobre este plano não devem tentar continuar esta *Recolha de Antiguidades* em todos os países da Europa; a empresa seria demasiado longa e demasiado difícil, para não dizer impraticável. Os Franceses não poderão mais do que isso, que é executar eficazmente essa tarefa apenas em França... No entanto, os que levarem a cabo esse trabalho devem instruir-se acerca dos costumes dos outros países da Europa, sobretudo de Itália, porque existem aí muitas coisas nas quais os Franceses estão de acordo com as outras nações», *ibid.*, p. XVI.

(30) *Ibid.*, p. XVIII.

(31) *Monuments de la Monarchie*. Ele identifica da mesma forma as estátuas do portal (fig. VII) de Saint-Germain-des-Prés e as do terceiro portal de Notre Dame de Paris (fig. VIII).

(32) Para Inigo Jones, os alinhamentos de Stonehenge são os vestígios de uma imensa construção romana, *The Most Notable Antiquities of Great Britain, vulgarly called Stone-Henge, on Salisbury Plain*, Londres, 1653. Ver, mais tarde, as conjecturas do Dr. Stuckeley.

(33) Abbé Cordier, *L'architecture du Moyen Age jugée par les écrivains des deux derniers siècles*, Paris, 1839.

(34) Ver em particular os artigos respeitantes ao gótico no seu *Dictionnaire d'architecture*, cf. nota 41, *infra*.

(35) Cf. A. Rostand, «Les monuments de la monarchie française de B. de Monfaucon», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris, 1932.

(36) Bibliotecário da família de Guise. C. de Grandmaison, *Gaignières, sa correspondance et ses collections*, Niort, 1892.

(37) E. de Broglie, *Mabillon et la Société de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés à la fin du XVIème siècle*, Paris, 1888.

(38) *Ibidem*, p. 529, 530, 534; vê-se que a metáfora das árvores e da floresta, aplicada às naves góticas, não nasceu com Chateaubriand. Encontramo-la já, para além disso, na «Lettre de Raphaël», citada no cap. I, pp. 52-53.

(39) R. Middleton colocou bastante em evidência a originalidade dessa tradição na sua notável síntese «The Abbey Cordemoy and the Graeco-gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 1962-63. O mesmo tema é abordado de maneira diferente por J. M. Pérouse de Montclos, em *Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982.

(40) Ver em particular as *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, 1702, do presidente do Gabinete de Finanças de Paris.

(41) A primeira citação foi tomada da dissertação *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque* (1785), na qual Quatremère formula pela primeira vez a sua teoria dos três estados e dos três tipos originais (egípcio, chinês e grego) da arquitectura, p. 177 da edição de 1803. Ele retomará esse tema no seu *Dictionnaire d'architecture* (t.2), *op. cit.*, na *Encyclopédie* de Panckoucke, de que provêm as nossas outras citações.

(42) O inglês Hurd marca bem a diferença (1762): «Se se julga a arquitectura gótica de acordo com as leis gregas, não se encontra aí senão o disforme; se se examina o gótico segundo as suas próprias leis, o resultado é completamente diferente.» No mesmo ano, Horace Walpole afirmava: «Não quero instituir uma comparação entre a beleza racional da arquitectura regular e o desregramento inspirado da que chamamos gótica. Todavia, estou convencido que os autores desta última tiveram um maior conhecimento da sua arte, um gosto melhor, mais génio...», *Anecdotes in Painting*, itálicos nossos.

(43) Por um édito «Against Breaking and Defacing Monuments». É especificada a proibição «de mutilar as antiguidades [monuments of antiquity] que foram identificadas nas igrejas ou noutros lugares públicos com fins de memória e não de superstição [for memory, and not for superstition]», citado segundo N. Boulting, «The Law's Delays: Conservativist Legislation in the British Isles», in J. Fawcett, org. *The Future of the Past: Attitudes Towards Conservation, 1174-1974*, Londres, Thames and Hudson, 1974.

(⁴⁴) J. Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Londres, Penguin, 1962 (4ª ed.).

(⁴⁵) A propósito da *Tom Tower*, ele escreve ao deão de Christ Church de Oxford (1681): «I resolved it ought to be gothic to agree with the founder's work.» O seu *Memorandum* sobre o acabamento de Westminster (1713) é, no mesmo sentido, categórico. Em França, na mesma altura, essa atitude é excepcional (reconstrução da catedral de Orleans) e geralmente imputável à congregação de São Mauro que patrocinou, em particular, o arquitecto Le Duc, dito Toscano, autor das igrejas góticas de Celles-sur-Belle e de Saint-Maixant. Cf. J. Lestocquoy, «L'architecture gothique aux XVIIème et XVIIIème siècles», *Art sacré*, Jan.-Fev., 1948 e A. Rostand, «A obra arquitectónica dos Beneditinos da congregação de São Mauro na Normandia, 1616-1789», *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, XLVII, 1940.

(⁴⁶) Ela é dotada de uma Carta em 1651 e de um órgão de publicação em 1773. Em França, há que esperar até 1804 para que seja criada a Academia céltica, que se torna em 1814 «Real sociedade dos antiquários de França».

(⁴⁷) Em particular T. Warton, *Observations on the Fairie Queene of Spenser*, Londres, 1762, J. Bentham, *Historical Remarks on the Saxon Churchs*, 1772, F. Grose, *Antiquities of England and Wales*, 1776.

(⁴⁸) Os edifícios românicos são chamados saxões, saxo-normandos ou gótico-saxões e os edifícios góticos são conhecidos por sarracenos, normandos e góticos e divididos em «gótico absoluto, ornamental, gótico florido», segundo critérios morfológicos. Em França, as tentativas do padre J. Leboeuf, aluno de Montfaucon, são ainda fundadas sobre critérios dinásticos.

(⁴⁹) *Antiquité*, prefácio, p. VI. Cf. também p. X: «Coloquei nesta obra todas as imagens que julguei poderem servir para ilustrar a Antiguidade. Essas figuras, juntamente com as explicações, serão de uma utilidade maravilhosa [...]. Encontrar-se-á muitas vezes nas imagens histórias mudas que os autores antigos não nos contam.»

(⁵⁰) Conde de Caylus, *Recueil d'Antiquités* (1752-1767), t. 3, p. 52 (a propósito das antiguidades etruscas).

(⁵¹) *Observations on the Fairy Queene of Spenser*, vol. II, Londres, 1762, de que um trecho (p. 184-199) está incluído em *Essays on Gothic Architecture* de J. Warton, J. Bentham, F. Grose e J. Milner, reunidos por Taylor, Londres, 2ª ed., 1802.

(⁵²) Cf. *Inscriptiones antiquae totius Urbis Romae de Gruterus*, Paris, 1600. Cada ilustração leva a indicação *Schedis fideliter descripsit et vidit*.

(⁵³) No final do século, Séroux d'Agincourt, 1730-1814, afirma, por seu lado: «O que os historiadores das Belas-Artes se contentaram muitas vezes em afirmar facilmente, eu queria mostrar no meu livro. Ai, eram sobretudo os monumentos que deviam falar.» Efectivamente, nos seis volumes *in-folio* da sua *Histoire de l'art par les monuments*, 3 volumes de ilustrações figuram mil e quatrocentos monumentos. A obra, terminada em Itália durante a Revolução

de 1789, foi publicada, em parte, postumamente. Não tem rival, pela ambição que a faz reunir Antiguidade e Tempos Modernos, e sobretudo, em matéria de arquitectura, por já tratar a arquitectura gótica como um «sistema». Séroux pode, contudo, ser ainda considerado um antiquário.

(⁵⁴) Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. 1, p. V.

(⁵⁵) *L'Antiquité expliquée*, *op. cit.*, prefácio, p. VI.

(⁵⁶) Caylus, *op. cit.*

(⁵⁷) Cf. R. Krautheimer, «Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture», *Studies in Early Christianity, Mediaeval and Renaissance Art*, Princeton, University Press, 1969.

(⁵⁸) Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, t. XIII (acerca das termas de Fréjus, para as quais ele utiliza a igonografia de Peiresc).

(⁵⁹) 1574-1629. Um dos humanistas e antiquários romanos mais célebres do seu tempo.

(⁶⁰) Ver, em particular, as *Cartas a Cassiano dal Pozzo* (1626-1637) na notável edição que lhe deram J.-F. Lhôte e D. Joyal, Clermont-Ferrand, Amphion Adosa, 1989.

(⁶¹) Ou ainda: a composição do fresco *Núpcias aldobrandinas*, a matéria de um vaso antigo, os relevos de um tripé ou a anatomia de uma gazela da Etiópia, o pêlo de um alce da América, as flores de uma planta de *jasminium indicum*. A observação e a descrição paralela de edifícios e de animais encontra-se entre muitos outros autores, nomeadamente entre os médicos-arquitectos Hooke e Perrault. Este último deixou, também ele, um célebre retrato de camaleão nas *Mémoires pour servir à l'histoire des animaux*, Paris, 1771.

(⁶²) *Op. cit.*, carta LXIX, cf. sobre a questão dos gigantes, A. Schapper, *op. cit.*

(⁶³) Peiresc, cartas a Gassendi de 21 de Dezembro de 1632, a Menestrier de 30 de Março de 1635 ou a Cassiano, *op. cit.*, carta XIV. Para Montfaucon, cf. A. Rostand, *op. cit.*

(⁶⁴) *Op. cit.*, 1.II, p. 224, 339; 1.III, p. 236.

(⁶⁵) Existem excepções. Peiresc elogia as ilustrações que ilustram o *Discours historial de l'antique et illustre ville de Nismes*, Lião, 1560, de Poldo d'Albenas: elas são «man di buon architecto e digne di far estimar il libro». Efectivamente, os desenhos reunidos pelo autor estão todos cotados e são relativamente precisos. Peiresc não presta grande atenção ao comentário, apesar de tudo notável para a época, no qual Poldo d'Albenas admite não sacrificar às genealogias urbanas senão pela forma, desmistifica o vandalismo dos *gots* e multiplica as notas judiciosas sobre a Maison Carrée, as arenas e a ponte do rio Gard.

(⁶⁶) *Op. cit.*, p. 177.

(⁶⁷) Em muitos casos, os sábios não se deixam enganar. Montfaucon (t. II, 1.II, cap. 21, p. 124): «A maior parte dos perfis de Soria parece mais ser invenção sua, do que copiados a partir do antigo. É fácil fazer o levantamento

das fachadas degradadas; mas essas *fachadas degradadas* nem sempre são suficientes para dar uma ideia do seu perfil. É de acreditar que, para ser uniforme na sua obra, ele tenha querido apresentar o plano e o perfil de tudo e que a sua *imaginação* tenha suplantado tudo o que faltava a essas *fachadas degradadas* [...]. Na dúvida, sugeri suprimir todos estes perfis, de que vários parecem mesmo não ser consoante o gosto antigo.» (Itálicos nossos).

(⁶⁸) *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac templi hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus*, Roma, 1596-1604.

(⁶⁹) Objecto de um estudo a surgir: *Présences du Parthénon, essai sur l'histoire et la théorie de l'architecture*, por P. Tournikiotis. Na primeira parte desse notável trabalho, Tournikiotis estabelece a seguinte sucessão:

1ª fase. Representação idealizada, atemporal e descontextualizada apenas do templo:

Imagem 1 (arquetípica, desaparecida em 1514), executada no local por Ciríaco de Ancona, viajante florentino, em 1444, estando Atenas sob o domínio florentino: inspirada nas descrições de Pausânias.

Imagem 2, cópia anónima da precedente: pórtico octostilo de ordem dórica.

Imagem 3, versão inspirada na precedente por São Galo: o pórtico dórico torna-se iónico e é acrescentado atrás dele um edifício.

Imagem 4, anónima: a ordem iónica torna-se coríntia.

Imagem 5, de Spon, 1678: amálgama dórica de 2 e 3, ainda que Spon tenha visto o Pártenon: essa imagem será reproduzida na maior parte das obras de antiguidades até meados do século XVIII.

2ª Fase. Localização do Pártenon em planos topológicos abstractos.

Plano (arquetípico) dos Capuchinhos (por volta de 1650).

Vista de Atenas do Padre Babin, publicada por Spon em 1674: o Pártenon é uma mesquita no cimo da cidadela.

3ª fase. Levantamento científico das plantas da Acrópole e do Pártenon pelo engenheiro J. Milhan Verneda na sequência do cerco de Atenas em 1687. Publicado em 1707, reproduzido até ao século XIX.

4ª fase. Levantamento completo *in situ* por Stuart e Revett, pintores (1751-1753) e, separadamente, por David Le Roy, arquitecto (1754).

Imagem 1 (arquetípica), publicada por Le Roy, 1758, corrigida em 1770: integrada numa aproximação histórica e teórica da arquitectura.

Imagem 2 (arquetípica), publicada por Stuart e Revett em 1789: apresentada como correcção das erróneas representações anteriores e como figura de um objecto intemporal e perfeito.

Tournikiotis é, que eu saiba, o primeiro a ter invertido o juízo de valor que concedia às imagens de Stuart e Revett uma superioridade científica relativamente às de Le Roy.

(⁷⁰) Ver J. Leclant, *La modification d'un regard (1787-1826): du voyage en Syrie et en Égypte de Volney au Louvre de Champollion*, Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, Paris, 1987.

(⁷¹) Giofredo, o inventor do sítio de Paestum, mandara representar os templos em estilo dórico renascentista.

(⁷²) *Op. cit.*, «La contribution de Gibbon à la méthode historique», e também cap. cit., nota 5.

(⁷³) «O sábio Winckelmann é o primeiro [...] a preocupar-se em dividir a Antiguidade, analisar o tempo, os povos, as escolas, os estilos, as matizes do estilo; [...] ele é o primeiro que, ao classificar as épocas, reúne a história dos monumentos e compara os monumentos entre eles, descobrindo características certas, princípios de crítica e um método [...]. Ele conseguiu constituir um *corpus* do que não passava de um monte de escombros.» *Lettres sur le projet d'enlever les monuments d'Italie*, Paris, 1796, p. 205 da edição de 1836. Neste texto, aliás perspicaz («essa ciência [a história da arte] está apenas a nascer. Como poderia ela existir antes das descobertas deste século? [...] Não existia um número suficientemente grande de factos ou de monumentos»), Quatremère revela-se, contudo, injusto para com os primeiros antiquários («Tudo era incoerente, sem ordem, e nada tinha sido analisado, nada tinha sido composto»), e em particular para com Caylus, a quem reconhecia, aliás, os méritos, *ibid.*, p. 204.

(⁷⁴) P. Tournikiotis, *op. cit.*

(⁷⁵) «Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France», *Mercure*, 1747. Segundo A. Fontaine, que concede um papel inaugural, um pouco exagerado, a este artigo [*Les Doctrines de l'art en France*, Paris, 1909, reimpressão de Slaktine, Genebra, 1970], «ele substituíra ao elogio tradicional das gazetas uma apreciação que tentava ser imparcial».

(⁷⁶) *Lettres de Caylus à Paciaudi*, Lettre LVII.

(⁷⁷) Tinha estudado pintura no atelier de Watteau, gravura com Mariette e gravou todo o Gabinete de desenhos de Crozat e uma parte do de Luís XV.

(⁷⁸) Ver sobre este aspecto a experiência de Norden, *Drawings of Some Ruins and Colossal Statues at Thebes in Egypt...*, Londres, Royal Society, 1741, e a obra póstuma que dela foi retirada, *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhaga, 1755. Enviado por Cristiano VI da Dinamarca (1737) para determinar o grau lendário das representações existentes dos monumentos egípcios, ele leva-lhe levantamentos e desenhos executados «on the place, just as you see them». Mas Norden estudou gravura na Holanda e desenho em Itália: pode apreciar-se o papel representado pela sua cultura e sensibilidade artística ao comparar as suas imagens com as de Pococke. Quatremère de Quincy utilizou os dois autores para a sua obra sobre arquitectura egípcia.

(⁷⁹) No entanto, na Advertência de *Monuments*, Montfaucon notava já, por entre as informações oferecidas, a despeito da «sua grosseria» e a propósito das antiguidades nacionais, «esse gosto diferente pela escultura e pintura em séculos diversos [que] pode ser contado por entre os factos históricos». Mas o comentário é inesperado. Isso é bem visível quando, ao inquirir acerca da história do traje, ele compara as vestes das estátuas que ornamentam as igrejas

e as catedrais de épocas diversas e descobre, por acaso, sem lhe dar grande importância, a diferença «de gosto» que separa as estátuas-colunas dos portais reais de esculturas do século XIII (*ibid.*, ilustração VIII, IX, XVI). Encontramos um comentário com o mesmo alcance no tomo II da mesma obra, a propósito das ilustrações da tapeçaria de Bayeux (2ª série, I a IX) de que ele publica, sucessivamente, duas versões. Não se deve «mudar nada no gosto da pintura desse tempo; gosto dos mais grosseiros e dos mais bárbaros, mas de que nada se deve alterar, sendo a decadência e o restabelecimento das artes a meu ver *um ponto considerável da história...*» (itálicos nossos). Na segunda versão, as partes utilizadas da tapeçaria não são reconstituídas, mas indicadas, em pontilhado.

(80) «Limitei-me só a publicar nesta recolha os monumentos que me competem ou que me competiveram», *op. cit.*, Advertência. Depois do primeiro volume, ele modera um pouco essa posição. Mas, nos casos dos monumentos «gauleses», por exemplo, ele faz, na ocasião, apelo a um engenheiro para lhes traçar a topografia.

(81) Os monumentos «colocam o progresso das artes sob os nossos olhos. Mas há que admitir que os antiquários não os encaram quase nunca sob esse ponto de vista», *ibid.*

(82) *Op. cit.*, t. I, 1ª parte.

(83) *Ibid.*, Advertência, p. VIII e IX. Caylus mostra como «a via do desenho, combinada com o hábito de ver e de comparar» permite publicar o «gosto de uma nação [...]». Uma vez estabelecido o gosto de um país, este não tem mais do que ser acompanhado nos seus progressos ou nas suas alterações. Esta é a forma de conhecer, pelo menos em parte, o gosto de cada século. É verdade que essa segunda operação é mais difícil que a primeira. *O gosto de um povo difere do de um outro povo quase tão sensivelmente como as cores primitivas diferem entre si*; ao passo que as variedades do gosto nacional em séculos diferentes podem ser encaradas como nuances muito suaves de uma mesma cor [...] Deve dizer-se, no entanto, que, em geral, os olhos iluminados pelo desenho notam diferenças consideráveis onde o comum dos olhos não vê senão uma semelhança perfeita [...]» O mesmo é válido para t. III, prefácio, p. XX-XXI sobre a maneira e o «estilo das diferentes nações» (itálicos nossos).

(84) *Op. cit.*, Advertência, p. V (itálicos nossos).

(85) Por entre as criações do século XVIII, contam-se o Museu Britânico, o Palácio dos Ofícios, o Museu Pio Clementino em Roma, o Louvre (aberto sob o nome de Museu Francês).

(86) Piranesi move-se com igual virtuosismo entre os dois registos da erudição e da história da arte de um lado, e do pitoresco, do outro.

(87) R. Krautheimer descreveu de forma sugestiva os esforços – vão – ensaiados por Alexandre VII, *The Rome of Alexandre VII, 1655-1667*, Princeton, 1982. Ver também Ceschi, *Teoria e Storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.

(88) P. Prost, «Restauration et histoire des mentalités: un projet inédit de restauration de l'amphitéâtre de Nîmes en 1692», *World Art, op. cit.*, vol. III.

(89) Archives Perrault BN, 390 Fol. II (3 páginas escritas por um secretário, seguidas de duas linhas da autoria de Perrault: «Monsenhor ordenou-me enviar pela sua parte esta instrução ao senhor Giradon, nesse Setembro de 1668», com a sua assinatura.

(90) Arquitecto natural de Avinhão, nascido em 1640 (sobrinho de P. Mignard, o Romano), um dos oito membros fundadores da Academia de Architectura (1671).

(91) Carta de Esprit Calvet para o pintor Duplessis sobre os desenhos feitos por Pierre Mignard, arquivos bibliográficos de Avinhão, citado em *Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus*.

(92) L. VI, org. Van Bever, G. Crès, 1913, p. 51.

(93) «A senseless waste of money», segundo Carter, a partir do prefácio (1ª linha) de L. Gomme à selecção dos seus artigos do *Gentleman's Magazine*.

(94) Ver o brilhante artigo de N. Pevsner «Scrape and Anti-scrape», in J. Fawcett, *op. cit.*

(95) Lichfield, 1788, Hereford, 1789, Salisbury, 1789, Durham, 1791.

(96) Diferentemente, por exemplo, do restauro em estilo iónico da catedral de Saint-Canice, patrocinado em 1757 por Pockocke, tornado bispo de Ossory.

(97) Citado a partir de Pevsner, *op. cit.*

(98) Carter (1774-1817), é o autor de duas recolhas importantes: *Views of Ancient Buildings in England: 1796-1798*; *Ancient Architecture of England, 1795-1807*.

Em 1795, associou-se à Sociedade dos antiquários de Durham, expondo os seus desenhos, para pôr um ponto final aos restauros de Wyatt. Colaborador regular da *Gentleman's Magazine* a partir de 1798, escreveu para esse jornal várias centenas de artigos polémicos.

(99) Milner, A., *A Dissertation on the Modern Style of Altering Ancient Cathedrals as Exemplified in the Cathedral of Salisbury*, 1798. Ele precisa: «Não restará sobre esta ilha um único monumento autêntico e não adulterado da Antiguidade sagrada», citado por Pevsner. Em sua defesa, Milner acrescenta um argumento que Ruskin e Morris retomarão na época de Viollet-le-Duc: é tanto ou mais urgente parar os restauros intempestivos quando, no continente «a maior parte dos edifícios religiosos [medievais] estão mutilados, em ruína, ou ameaçados de sofrer o mesmo destino [restauros vândalos]».

A Revolução Francesa

Igrejas incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados: desde que a palavra vandalismo foi cunhada pelo abade Gregório, o pesado balanço das destruições revolucionárias ⁽¹⁾ já foi feito e a historiografia da sua metodologia historiográfica foi detalhadamente estabelecida ⁽²⁾.

Em contrapartida, a obra de salvaguarda do património francês realizada pela Revolução permanece em geral desconhecida. Ela foi, no entanto, analisada com minúcia a partir dos arquivos e documentos oficiais por F. Rücker ⁽³⁾, que aí vê «as origens da conservação dos monumentos históricos em França». Com efeito, a invenção da conservação do monumento histórico com o seu aparelho jurídico e técnico, quase sempre atribuída à monarquia de Julho, foi antecipada pelas instâncias revolucionárias: os seus decretos e as suas «instruções» prefiguram, na forma e no conteúdo, a atitude e os procedimentos afinados durante os anos de 1830 por Vitet, Mérimée e a primeira Comissão dos Monumentos Históricos.

Rücker conferiu o conjunto de documentos publicados entre 1790 e 1795 com a finalidade de conservar e proteger os monumentos históricos. Discursos de circunstância ou textos oficiais, ele situa-os, com justiça, a eles e aos seus autores, na tradição pré-revolucionária da filosofia esclarecida. Mas este ponto de vista seguidista impede-o de sublinhar suficientemente a descontinuidade essencial, introduzida pelas instâncias revolucionárias em matéria de conservação dos monumentos históricos:

a passagem à acção. Da noite para o dia, a conservação iconográfica abstracta dos antiquários dava lugar a uma conservação real. A descrição literária e a ilustração gravada desvaneciam-se diante da materialidade característica dos objectos ou das construções a conservar.

Um caso contemporâneo dá-nos um exemplo da dimensão da inovação. Em 11 de Dezembro de 1790, o antiquário naturalista Aubin-Louis Millin, que parecia ser o inventor da palavra «monumento histórico»⁽⁴⁾, apresenta à Assembleia nacional constituinte o primeiro volume das suas *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*. «A reunião dos bens eclesiásticos aos domínios nacionais, a venda pronta e fácil destes domínios vão acarretar para a nação recursos que, sob a influência da liberdade, a tornarão na mais forte e mais próspera do universo. Mas não se pode negar que esta venda precipitada seja, no momento, muito funesta para as artes e as ciências, destruindo produtos do génio e *monumentos históricos* que seria interessante conservar [...]. Existe uma multidão de objectos interessantes para as artes e para a história que não podem ser transportados [para os depósitos], e que serão, infalivelmente, rapidamente destruídos ou descaracterizados.» Prossegue: «São estes monumentos preciosos que nós desejamos retirar à foice destruidora do tempo [...]. Faremos representar os diversos monumentos nacionais, tais como antigos castelos, abadias, mosteiros, enfim, todos aqueles que possam narrar os grandes acontecimentos da nossa história»⁽⁵⁾.

O projecto de Millin permanece o de um antiquário. O seu propósito é o de salvar por meio da imagem objectos votados à destruição e deles oferecer uma descrição⁽⁶⁾. A sua representação é necessária, mas também suficiente, para preencher a sua função historiográfica, agora que «a história», domínio até aí reservado aos letrados, «se tornou num dos principais estudos dos verdadeiros cidadãos». E é no extremo desta dimensão figurada que Millin avalia e reduz a contribuição precoce dos Ingleses que, «desde a destruição do clero e do monaquismo na sua

ilha, [...] publicaram sobre o mesmo assunto obras importantes e descreveram com cuidado todas as suas antiguidades civis, militares ou eclesiásticas»⁽⁷⁾.

Millin permanece prisioneiro de uma mentalidade que, de resto, sobreviverá à Revolução. Em contrapartida, os eleitos encarregados dos monumentos históricos pelas sucessivas assembleias e os seus comités ver-se-ão envolvidos num corpo a corpo com a difícil realidade e deverão conduzir, sem preparação, um combate inédito e multiforme.

A obra conservadora dos Comités revolucionários é objecto de dois processos distintos. O primeiro no tempo é a transferência para a nação dos bens do clero, da Coroa e dos emigrantes. O segundo é a destruição ideológica de que uma parte destes bens foi objecto, a partir de 1792, em particular sob o Terror e sob o governo de Salvação pública. Este processo destruidor suscita uma reacção de defesa imediata, comparável à que tinha provocado o vandalismo das reformas em Inglaterra. Todavia, na França revolucionária, a postura reaccionária adquire uma outra dimensão e um outro significado, político. Ela já não visa apenas a conservação das igrejas medievais, mas, na sua riqueza e diversidade, a totalidade do património nacional.

A classificação do património

Um dos primeiros actos jurídicos da Constituinte, em 2 de Outubro de 1789, tinha sido o de colocar os bens do clero «à disposição da nação». Seguir-se-ão a estes os dos emigrantes⁽⁸⁾ e depois os da Coroa. Esta fabulosa transferência de propriedade e esta perda brutal de destino não tinham precedente e iriam colocar problemas igualmente sem precedentes.

O valor primário do tesouro assim cabido em sorte ao povo é económico. Os responsáveis adoptam imediatamente para o designar e para o gerir a metáfora sucessória – palavras-chave: herança, sucessão, património e conservação⁽⁹⁾. Eles transfor-

maram o estatuto das antiguidades nacionais. Integradas entre os bens patrimoniais sob o efeito da nacionalização, as antiguidades são metamorfoseadas em valores de troca e em possessões materiais que, sob pena de prejuízo financeiro, há que preservar e manter. Elas não dependem mais de uma conservação iconográfica.

Poder mágico da noção de património. Transcende as barreiras do tempo e do gosto. Na categoria dos bens imóveis, ela reúne, com as antiguidades nacionais, as antiguidades greco-romanas e, sobretudo, uma herança arquitectónica moderna, por vezes até contemporânea. Kersaint «recorda à memória de toda a França [...] a Biblioteca Nacional, o Jardim das Plantas, o Hospital dos Inválidos, o Observatório, a Casa da Moeda, o palácio soberbo onde a nação aloja os seus reis, as academias e a universidade» ⁽¹⁰⁾. Mais tardias, a igreja de Sainte-Geneviève ou da Madeleine, inacabada, clamam pela mesma solicitude. Se as antiguidades se tornaram em riqueza, as obras arquitectónicas recentes, por seu lado, adquirem os significados históricos e afectivos das antiguidades nacionais. O conceito de património induz então uma homogeneização do sentido dos valores, que se reproduziu, de acordo com um processo diferente, quando, após a Segunda Guerra Mundial, as arquitecturas dos séculos XIX e XX foram progressivamente integradas na categoria de monumentos históricos.

Certos elementos da sucessão deviam, como se verá, ser contestados no seio dos comités revolucionários. Apesar de tudo, foi tomado, no imediato, um conjunto de medidas que confirma a metáfora sucessória, tanto no plano jurídico como no plano prático, aplicando «os princípios de ordem que os sábios herdeiros aplicariam na recuperação de uma sucessão que lhes deixaria um mobiliário imenso, mas disperso, num grande número de castelos» ⁽¹¹⁾.

Havia que elaborar um método para levar a cabo o inventário da herança e definir as suas regras de gestão. Sob proposta de Mirabeau e de Talleyrand foi criada uma comissão dita «dos

Monumentos». Devia *classificar*, antes de mais, as diferentes categorias de bens recuperados pela nação ⁽¹²⁾. De seguida, cada categoria é ela própria *inventoriada* e é relatado o *estado* dos bens que a compõem (decreto de 13 de Outubro de 1790 ⁽¹³⁾). Finalmente, e sobretudo, antes de qualquer decisão sobre o seu destino futuro, os bens são protegidos e provisoriamente colocados fora do circuito, seja pelo seu reagrupamento em «depósitos» protegidos, seja pela colocação de selos, nomeadamente nos caso dos edifícios.

Vigia e controlo não se processam sem dificuldades práticas. Mas o problema de fundo é colocado pela necessidade de legislar, na urgência e para o bem do interesse colectivo, acerca do destino dos objectos heterogéneos tornados património da nação. Solução de facilidade: a venda a particulares permite reunir dinheiro de que o Estado revolucionário tem uma necessidade endémica. As outras soluções reclamam determinação, engenho e imaginação. Trata-se de, com os mínimos custos possíveis, adaptar os bens nacionalizados aos seus novos utilizadores ou de lhes descobrir novas funções. Segundo uma distinção ainda hoje na base da legislação francesa sobre os monumentos históricos, este património está repartido em duas categorias, móveis e imóveis, pedindo dois tipos de tratamento diferentes.

Com efeito, os primeiros ⁽¹⁴⁾ serão transferidos do seu depósito provisório para o depósito definitivo aberto ao público, que consagra então a recente denominação de *museum* ou *museu* ⁽¹⁵⁾. Este tem por função servir na instrução da nação. Reunindo obras de arte, mas também, conforme ao espírito enciclopedista, objectos das artes aplicadas e máquinas, os museus ensinarão o civismo, a história, bem como os conhecimentos artísticos e técnicos. Esta pedagogia é, logo à partida, concebida à escala nacional. Desde 1790 que Bréquigny, presidente da Comissão para a criação de depósitos, prevê uma repartição homogénea dos museus pelo conjunto do território francês ⁽¹⁶⁾, antecipando o grande projecto europeu de Napoleão.

Os acontecimentos políticos, a penúria financeira, a inexperiência e a imaturidade em matéria museológica impedirão a realização dessas grandes ambições. Falhou igualmente a decisão, que tinha sido, contudo, aprovada a 6 de Abril de 1791, de criar em Saint-Denis um museu representativo, onde seriam recolhidos «todos os monumentos esculpidos e pintados com relação aos reis e suas famílias». Só Paris é a excepção. O Louvre é o local simbólico para onde são dirigidas e reunidas a maior parte das riquezas artísticas durante a Revolução. A história da sua abertura, ou melhor, das suas aberturas, ilustra o conjunto de conflitos doutrinários e ideológicos, bem como as dificuldades técnicas e financeiras, com que se confronta então o projecto museológico ⁽¹⁷⁾.

Quanto ao Museu dos Monumentos Franceses de Alexandre Lenoir, convém reduzir às suas justas proporções a lenda, ainda viva, que lhe concede um valor premonitório ⁽¹⁸⁾. Ele teve por origem o depósito criado em 1790, sob proposta do Comité dos Negócios Eclesiásticos, pelo pintor Doyen, no «fronteiro» convento dos Pequenos-Agostinhos, para recolher as obras de arte das «casas religiosas». O seu aluno Lenoir tornou-se no seu «guarda geral» a 3 de Junho de 1791 ⁽¹⁹⁾. A 8 de Abril de 1796, Lenoir abria ao público a colecção reunida e organizada pelas suas diligências e tornava-se conservador oficial do depósito, a partir de então designado «Museu dos Monumentos Franceses» ⁽²⁰⁾. Este constava de uma formidável acumulação de fragmentos de arquitectura e de escultura, «arrancados às mãos da destruição». Uma parte desses fragmentos tinha sido transportada para os Pequenos-Agostinhos sob iniciativa de Lenoir: tanto provinham de edifícios danificados pelos revolucionários, como tinham sido retirados e desmontados preventivamente de monumentos ainda intactos, como os castelos de Écouen e de Anet. Durante o período do Terror, outros fragmentos foram directamente enviados para o depósito de Lenoir pelos comités revolucionários, que muitas vezes os mandavam buscar tendo em vista outros destinos.

Dois documentos esclarecem-nos acerca do conteúdo e apresentação das salas do museu. O *Diário* de Lenoir apresenta um inventário dos «fragmentos» expostos, de que precisa em geral a origem, mas nunca a época, a forma ou a função. Quanto ao catálogo ou «Notícia histórica dos monumentos das artes reunidos no depósito nacional dos monumentos», ele revela a «ordem» segundo a qual este heteróclito espólio foi organizado. Totalmente apegado aos valores clássicos, Lenoir ignorava por completo o resto da arte francesa. No entanto, preocupado antes de mais com a pedagogia cívica e a educação histórica dos cidadãos, dispôs os seus fragmentos segundo uma cronologia que lhe parecia verosímil. Para além disso, ele «teve o cuidado de, sempre que possível, reunir [...] tudo o que possa dar ideia dos antigos costumes, quer civis, dos homens e das mulheres, quer militares, de acordo com os graus. Os monumentos assim reunidos não devem ser encarados senão como uma reunião de modelos, vestidos consoante as épocas a que pertencem e segundo os locais que ocupavam aqueles que eles representam» ⁽²¹⁾. Não foi preciso mais para L. Courajod afirmar, perto de um século mais tarde, na sua biografia de Lenoir, que este último, «apesar da sua profunda ignorância, era dotado de extraordinário espírito científico» ⁽²²⁾.

Animado, de facto, por um desejo de preservação do património nacional sustentado por nenhum saber histórico, ou qualquer princípio selectivo, Lenoir opunha à «orgia de destruição» revolucionária uma verdadeira orgia conservatória, que ele alimentava graças aos surpreendentes meios postos à sua disposição pelo exército. É por isso injusto considerar como uma calúnia da ideologia reaccionária o julgamento de Quatremère de Quincy e de Desseine sobre «este pretensio conservatório onde se acumula diariamente todos os fragmentos dos templos, [...] verdadeiro cemitério das artes onde uma multidão de objectos sem valor para o estudo, então ainda sem relação com as ideias que lhes davam vida, formariam a mais burlesca, senão a mais insolente, das recolhas» ⁽²³⁾.

Se a empresa de Lenoir não tem o carácter inovador que a lenda lhe atribui, ela apresenta contudo o interesse de revelar, de forma quase caricatural, as dificuldades da nascente mentalidade museológica. Não se improvisa conservador de colecção pública quem quer, nomeadamente em matéria de escultura e de elementos de arquitectura. O saber e o olhar dos antiquários permanecem apanágio de uma minoria e a história da arte nacional, em particular medieval, continua por elaborar, estando igualmente por estabelecer os critérios de eleição das obras e por inventar a sua técnica de apresentação.

Os bens imóveis, conventos, igrejas, castelos e palácios particulares colocavam outros problemas, numa outra escala, e as comissões revolucionárias incumbidas da sua conservação estavam ainda menos preparadas para os enfrentar. Do estrito ponto de vista da manutenção, elas não dispunham de infra-estruturas técnicas e financeiras que lhes permitissem substituir-se aos antigos proprietários eclesiásticos, reais ou feudais. Mas, sobretudo, competia-lhes inventar novas utilizações para edifícios que tinham perdido a sua função original: reutilização que nos permite pesar os problemas que esta levantava então, por comparação com os que, pese embora uma longa experiência, continuam a afrontar-nos ainda hoje.

Exemplo: que se podia fazer de uma igreja? Anexá-la para o culto do Ser supremo? Esta solução não teve muito mais sucesso do que tinha tido na Antiguidade Tardia a conversão dos templos pagãos em igrejas cristãs. O seu estilo neoclássico, em consonância com os ideais da Revolução, valeu à igreja de Sainte Geneviève transformar-se, sob proposta de Quatremère de Quincy, no «Panteão francês». Kersaint proporia, sem sucesso, planos detalhados para a transformação da igreja da Madeleine em sede da Assembleia Nacional. Bréquigny sugeria a utilização sistemática das igrejas fora de uso como museus⁽²⁴⁾. Mas, as catedrais e as igrejas que em muitos casos tinham perdido os seus tectos foram a maior parte das vezes convertidas em depósitos de munições, de pólvora ou de sal ou, caso não se

conseguisse, em mercados, enquanto que os conventos e as abadias eram transformados em prisões, como Fontevault, ou em casernas.

Vandalismo e conservação: interpretações e efeitos secundários

As medidas imediatas, tomadas desde o início da Revolução para a salvaguarda do património nacionalizado, resultam de uma conservação a que eu chamo primária ou preventiva. Por oposição, chamo secundária ou reactiva a uma conservação cujos procedimentos mais metódicos, mais finos, mais actantes e mais bem argumentados, foram elaborados para lutar contra o vandalismo ideológico que causou estragos a partir de 1792.

Compreender esta atitude reactiva exige que o vandalismo ideológico seja distinguido das outras formas de destruição do património histórico, surgidas com a Revolução, paralelamente à conservação primária. Com efeito, não deve ser confundido nem com as destruições resultantes de actos privados, nem com as destruições ordenadas pelo Estado revolucionário, mas associado a fins puramente económicos e não ideológicos. Os actos privados de vandalismo pertencem, mais frequentemente, ao cortejo tradicional de desvios que acompanham os períodos de guerras e de problemas sociais: roubos, pilhagens, destruições, degradações, ditadas pela violência, pela concupiscência, permitidas pela vida jurídica. Existe, no entanto, uma outra forma de degradação privada do património, tanto mais perversa quanto realizada em plena legalidade. Assim, através da França, nas cidades e no campo, os compradores de bens nacionais puderam, impunemente, arrasar, para lhes lotear o terreno, ou para os converter em pedreiras de materiais de construção, alguns dos monumentos mais prestigiados: a sorte sofrida pela abadia de Cluny⁽²⁵⁾ atesta a longevidade deste comportamento.

Para mais, o Estado revolucionário tinha ele próprio ordenado, por meio de decretos, destruições destinadas a socorrer as

despesas e o equipamento militar e que, numa outra escala, se inscreviam numa tradição familiar ao Antigo Regime. Quantas guerras não obrigaram os reis de França a mandar fundir a sua baixela de prata e os seus objectos de ourivesaria? A falida Assembleia Legislativa não só decretou a fundição de pratarias e de relicários, como transformou em canhões os tectos de chumbo ou de bronze das catedrais (Amiens, Beauvais, Chartres, Estraburgo), das basílicas (Saint-Denis) e de igrejas (Saint-Gervais, Saint-Sulpice, Saint-Louis-des-Invalides em Paris).

Contudo, ao decreto sobre a fundição sucede, um mês mais tarde (3 de Março de 1791), uma *Adenda de Instruções* que o tempera com excepções. Por entre as nove condições⁽²⁶⁾ ou critérios motivando cada um a conservação dos bens condenados, o interesse para a história, a beleza do trabalho, o valor pedagógico para a arte e as técnicas são pela primeira vez enumerados em conjunto e constituem uma definição implícita dos monumentos ou do património histórico. Pode ver-se aí o incentivo da conservação reactiva.

Esta última *Adenda de Instruções* responde, na verdade, à vaga de vandalismo provocada pela fuga do rei, preso em Varennes a 20 Junho de 1792. Foi só então que o poder revolucionário caucionou e encorajou a destruição e a degradação do património histórico nacional por razões ideológicas. A 4 de Agosto de 1792, a Assembleia Legislativa promulga um decreto sobre a «supressão dos monumentos, vestígios da feudalidade e, nomeadamente, de monumentos em bronze existentes em Paris». Um mês mais tarde, no 18 Vindimiário, ano II, a Convenção decreta que «todos os sinais da realeza e da feudalidade» serão destruídos «nos jardins, parques, tapadas e edifícios». O decreto mais radical ordena no 1º de Novembro de 1792 que todos os monumentos da feudalidade sejam convertidos em «canhões ou destruídos».

Poder-se-ia, a propósito destas medidas, parafrasear a constatação famosa de Vasari sobre as destruições medievais de monumentos antigos: «Isso não se fez por ódio às artes, mas

para insultar e abater os deuses pagãos». Um historiador actual disse-o de outra forma: «Muito mais do que vândalas, as destruições [da Revolução] são cívicas e patrióticas»⁽²⁷⁾. Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados por ordem ou com o consentimento dos comités revolucionários são-no enquanto expressão de poderes e de valores desprezados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pela feudalidade: manifestação de rejeição face a um conjunto de bens cuja inclusão macularia o património nacional, impondo-lhe os emblemas de uma ordem terminada.

Quer adopte uma forma jurídica ou exprima posições individuais, o discurso instigador ou justificativo do vandalismo não tem ambiguidade. Quando o pintor David submete à Convenção projectos de monumentos comemorativos para Lille e para Paris, ele quer que as suas bases sejam constituídas pelos destroços das antigas estátuas reais. Assim, no 29 do Brumário, ano II, ele faz votar pela Convenção o levantamento de «uma estátua colossal em honra do povo francês». Esta, «colocada no extremo ocidental da Ilha de Paris, será elevada sobre os destroços amontoados dos ídolos da tirania e da superstição»⁽²⁸⁾. No 16 de Brumário, ano II, um cidadão anónimo anuncia à «Sociedade de amigos da liberdade e da igualdade» que a Comuna de Paris «tomou [de] manhã [mesmo] a decisão de que todos as futilidades das igrejas de Paris seriam transferidas para a Casa da Moeda para serem convertidas em moeda republicana». Ele pede que «esta medida seja estendida a todo o departamento», ao passo que um outro membro indica que «várias dessas comunas que circundam Paris já executaram esta ordem» e que «rapidamente, não restará mais nenhum desses restos da nossa antiga loucura em todo este departamento»⁽²⁹⁾.

A província imita o movimento. Acusado, um pouco mais tarde, de vandalismo pela comissão temporária das artes, um nomeado Deschamps, membro do directório do distrito de Langeais, justifica-se ingenuamente: «Tendo-se queixado vários cidadãos de verem ainda num século de razão sinais de supersti-

ção, encarreguei-me junto da administração de os fazer desaparecer» (30). Muitos outros far-lhe-ão eco: «Se é ter espírito vândalo, garanto-vos que eu o tinha sem saber» (31). Como se assinalou, a destruição ideológica da revolução é iconoclasta.

Paradoxalmente, a conservação reactiva não emana dos mesmos homens, mas do mesmo aparelho revolucionário que o vandalismo ideológico. O Comité de Instrução Pública e as comissões das artes publicaram quase ao mesmo tempo decretos contraditórios, em que os primeiros (destrutivos) são anulados ou moderados pelos segundos (conservadores). Um mês após o decreto do 18 de Vindimiário, ano II, surge o decreto do 3 de Brumário, que interdita «retirar, destruir, mutilar ou alterar de alguma forma, sob pretexto de fazer desaparecer os sinais da feudalidade e da realeza nas bibliotecas, nas colecções [...] ou entre os artistas, os livros, os desenhos [...], os quadros, as estátuas, os baixos-relevos [...], as antiguidades [...] e outros objectos que interessam às artes, à história e ao ensino (32)». Ao decreto do 1º de Novembro de 1792 sucedem-se o decreto penal do 13 de Abril de 93 (33) e depois as setenta páginas metodológicas e técnicas da *Instruction sur la manière de inventorier* (34). Não há dúvida de que discursos, resoluções, decretos ou instruções, os textos relativos à conservação, a que chamei secundários ou reactivos, antecipam, pela sua lógica, a sua elegância e a sua clareza, as doutrinas e os procedimentos de protecção dos monumentos históricos elaborados nos séculos XIX e XX. Em contrapartida, pode questionar-se a natureza e o significado da relação que os liga ao vandalismo ideológico.

A interpretação de D. Hermant tem o mérito de romper com as explicações dos historiadores clássicos da Revolução. Para ele, as «destruições republicanas» são devidas à iniciativa da opinião pública e ele traça-lhes «o esboço de uma linguagem autenticamente revolucionária e popular» (35): tratar-se-ia de acabar com uma cultura elitista e de a substituir pela dinâmica de uma cultura igualitária. Desde logo, o discurso e os decretos protectores tornam-se instrumentos de uma tática vergonhosa

ou perversa: inúteis diversões retóricas destinadas a encobrir as contradições da acção revolucionária, a dissimular os conflitos ideológicos surgidos no seio das comissões revolucionárias, a suavizar os excessos da iconoclastia e a recusar assumir a sua responsabilidade. A violência antivândala de Gregório contrasta com o silêncio que ele respeitou sobre as destruições até à queda de Robespierre. A prova do carácter simbólico e encantatório dos textos conservadores seria, segundo o mesmo autor, a sua quase completa ineficácia.

A argumentação é em parte fundamentada. Eu própria indiquei que, a partir do momento em que a noção de monumento histórico se constituiu, a forma e os considerandos do discurso protector são frequentemente empregues pelos políticos visando a destruição desse tipo de bem.

Não se pode contestar antes de mais as diferenças de pontos de vista que reinavam nas diferentes comissões e na Assembleia. A 4 de Agosto de 1792, Dussaulx toma a palavra diante da Convenção: «Os monumentos do despotismo caem por todo o reino, mas há que poupar, conservar os monumentos preciosos para as artes. Fui informado por artistas célebres que a porta de Saint-Denis está ameaçada. Sem dúvida consagrada a Luís XVI [...] ela merece o ódio dos homens livres, mas essa porta é uma obra-prima [...]. Ela pode ser convertida em monumento nacional, que os conhecedores virão de toda a Europa para a admirar. É também um facto que o parque de Versalhes (uma voz: “que se lavre!”)...» (36). A 18 de Dezembro de 1793, a Comissão das Artes, criada em 15 de Agosto de 1793 para gerir os bens confiscados às Academias e dirigida por David, obtinha a supressão por decreto da Comissão dos Monumentos, julgada demasiado liberal (37). Quanto aos famosos *Relatórios* sobre o vandalismo, é bem verdade que eles foram compostos por Gregório *in extremis*, depois do Termidor, inspirando-se numa literatura que nada lhe devia (38). Por último, é também verdade que os efeitos do discurso protector não estiveram à altura das suas ambições declaradas.

Contudo, os textos revolucionários acerca e para a protecção do património monumental não podem ser reduzidos a um discurso de má-fé. Eles são, ver-se-á, demasiado precisos e excessivamente orientados por uma preocupação operatória. Não se pode assimilá-los mais a um desvio reaccionário, «face ideológica de um processo de exclusão política» (39). A menos que se atribua aos redactores esclarecidos destes textos um processo em contra-revolução. Mas será realista? Não será projectar no seu comportamento categorias cujo arcaísmo tinham ultrapassado? Admitiriam eles necessariamente que uma nação se pode dar ao direito de destruir os fundamentos materiais da sua história? Postular inícios absolutos e pensar que uma nova visão do mundo pode ser institucionalizada com todos os seus elementos volta a instalar-se no coração da utopia que abole o tempo, em benefício do puro instante e não da eternidade, como ela o pretende. A urgência da acção impõe, por vezes, uma *mens momentanea* na condução dos negócios humanos. Os antropólogos ensinaram-nos também que as sociedades tradicionais podiam, ciclicamente, por uma duração muito breve e ritual, abstrair-se do seu passado e dos seus costumes para viver na imediatez do presente (40). Mas estes parênteses não confirmam senão a regra: indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver a sua identidade senão na duração e através da memória.

Estas verdades foram desde cedo compreendidas pelos homens que organizaram contra os decretos vândalos a protecção da herança monumental da nação. Não parece necessário interpretar a sua maturidade política com a ajuda de critérios “robepierristas”. Eles tinham por objectivo uma dupla superação, expressão de um pensamento minoritário, e que o seu próprio alcance condenava a não ser mais do que uma antecipação sem futuro.

Antes de mais, superação da violência utópica: eles sabiam que a violência não pode ser legítima se não for temporária, que as destruições devem permanecer feridas que, mais tarde, serão lidas como cicatrizes. Vicq d’Azyr afirma: «Logo que o povo,

armado com a sua maça, vingador das suas próprias injúrias e defensor dos seus próprios direitos, rompeu a sua cadeia e venceu os seus opressores, possuído então por uma justa cólera, pôde ferir tudo; mas hoje, quando o povo remeteu o cuidado da sua fortuna e das suas vinganças a legisladores, a magistrados a quem se confia [...], não lhe basta vigiar a sua conduta?» (41) Romper com o passado não significa nem abolir a sua memória, nem destruir os seus monumentos, mas conservar uns e outros num movimento dialéctico que, simultaneamente, assume e ultrapassa o seu significado histórico original, ao integrá-lo num novo estrato semântico. Kersaint evoca «esses lugares célebres que, ao recordarem-nos que nem sempre fomos livres, realçam ainda aos nossos olhos o preço da liberdade» (42). A atitude de Romme, de Vicq d’Azyr, de Kersaint e de outros, que se abstêm de assimilar a arte e o saber à ideologia, é comparável à dos revolucionários soviéticos que, depois de 1917, conservaram intacta a cidade-símbolo do poder dos czares, São Petersburgo e os seus palácios, onde o povo soviético veio desfilar ritualmente diante dos testemunhos da sua história e dos tesouros acumulados pelos soberanos, fundadores da nação.

Depois, superação esclarecida da conservação «primária»: já não se trata apenas de prevenir um monstruoso esbanjamento de riqueza. As medidas de preservação «secundárias» ou reactivas do património histórico ultrapassam, ao associá-las num conjunto original, a atitude prática conservativa da sua primeira fase revolucionária, bem como a conservação erudita, mas iconográfica, dos antiquários.

Os textos da conservação secundária afirmam, frequentemente com eloquência, os seus objectivos políticos e materiais: «Todos esses bens preciosos que se mantinham longe do povo ou que só lhe eram mostrados para o espantar e lhe impor respeito, todas essas riquezas lhe pertencem. A partir de agora, elas servirão a instrução pública; servirão para formar legisladores filósofos, magistrados esclarecidos, agricultores instruídos, artistas de génio, dos quais um grande povo não ordenará em vão

que se celebre dignamente o seu sucesso [...]»⁽⁴³⁾. Esta profissão de fé não advém, contudo, da sofística. Ela é legitimada por um discurso científico e técnico.

O mesmo é válido para a *Instrução sobre a maneira de inventariar*. Ela inicia-se com uma breve apologia da razão e da educação e termina com uma não menos breve condenação do vandalismo⁽⁴⁴⁾.

Entre esses dois trechos, totalizando seis páginas, as outras sessenta e quatro páginas são inteiramente consagradas à definição das diferentes categorias de bens a conservar e à descrição dos procedimentos técnicos próprios de cada uma delas. O principal redactor deste texto espantoso não é nem um homem político, nem um historiador, nem um artista. É Felix Vicq d'Azyr⁽⁴⁵⁾, sucessor de Buffon na Academia Francesa (1788), autor do *Discours sur l'anatomie considerée sous ses rapports avec l'histoire naturelle, sur as nomenclature, sur ces descriptions et sur la manière de perfectionner ce langage*. Este sábio, especialista da anatomia do cérebro e um dos criadores da anatomia comparada, transpôs para o domínio dos monumentos históricos a terminologia e os métodos descritivo⁽⁴⁶⁾ e taxinómico que o tinham tornado célebre na sua disciplina. Ele colocou igualmente ao serviço da protecção do património nacional o seu saber pedagógico⁽⁴⁷⁾ e a experiência do traçado reticulado imposto ao território francês que ele tinha desenvolvido no âmbito das suas pesquisas sobre as epizootias⁽⁴⁸⁾. O papel representado por Vicq d'Azyr no seio da Comissão Temporária das Artes durante os anos de 1792 e 1793 ilustra uma nova forma, pela primeira vez prática, das relações fecundas mantidas pelas ciências naturais com o estudo dos monumentos históricos. Em matéria de arquitectura, a ficha-tipo, estabelecida meio século mais tarde sob a direcção de Mérimée, não será mais precisa do que a da XIª secção da *Instruction*⁽⁴⁹⁾. O quadro construído pelos artesãos da conservação reactiva para inventariar os bens imóveis da herança nacional liberta o conceito de monumento histórico de qualquer restrição ideológica ou estilística. O *corpus*

teórico ou virtual dos monumentos históricos compreende desde aí, para além dos vestígios greco-romanos em solo francês, as antiguidades nacionais (celtas, «intermédias»⁽⁵⁰⁾ e góticas) e, já se viu, as obras da arquitectura clássica e neoclássica.

Valores

Os valores atribuídos a estes monumentos são revelados tanto através da aridez dos decretos e instruções publicadas desde a sua criação pelo Comité de Instrução Pública, como nos voos dos famosos *Relatórios* de Gregório, que se assemelham à argumentação desenvolvida anteriormente por Lakanal, Romme, Vicq d'Azyr e outros fundadores da conservação secundária.

O valor nacional é o mais importante, fundamental. É ele que, do princípio ao fim, inspirou as medidas conservatórias tomadas pelo Comité de Instrução Pública, foi ele que justificou o inventário e a verificação de todas as categorias heterogéneas da «sucessão». Curiosamente, ele não será referido por Aloïs Riegl, que foi, no entanto, o primeiro historiador a interpretar, em 1907, a conservação dos monumentos antigos por meio de uma teoria de valores. Omissão esclarecedora. Riegl pensa em termos de monumento histórico, noção que prevaleceu durante todo o século XIX até aos anos sessenta do século XX, e não em termos de património: este último conceito, forjado para designar bens pertencentes à nação e susceptíveis de um novo tipo de conservação, perde parte da sua pertinência e cai em desuso assim que a Revolução termina. Na França revolucionária, o valor nacional é aquele que legitimou todos os outros, de que é indissociável, e o conjunto hierarquizado daqueles a quem comunica o seu poder afectivo.

Pode começar-se pelo valor cognitivo, igualmente educativo, que se ramifica numa série de ramos respeitantes a saberes abstractos e a múltiplos conhecimentos. Releia-se o começo, já citado, da *Instruction sur la manière de inventorier*. Não se pode

afirmar de forma mais lapidar ⁽⁵¹⁾ que os monumentos históricos são portadores de valores de saber específicos e gerais, para todas as categorias sociais. Qualquer que seja o século a que pertencem, recorda então Kersaint, os monumentos são «testemunhos irrepreensíveis da história». Eles permitem assim construir uma multiplicidade de histórias, de políticas, de costumes, de arte, de técnicas e servem, simultaneamente, para a investigação intelectual e para a formação das profissões e dos ofícios. Eles introduzem, para além disso, uma pedagogia geral do civismo: os cidadãos estão dotados de uma memória histórica que representará o papel afectivo de uma memória viva desde que mobilizada pelo sentimento de orgulho e superioridade nacionais.

Depois dos valores cognitivos segue-se o valor económico dos monumentos históricos. Por um lado, eles oferecem modelos para a «indústria» ⁽⁵²⁾, entenda-se para as manufacturas. Por outro lado, no século que institucionalizou a «grande viagem», de que a alta sociedade inglesa tinha feito um rito de iniciação, quase todos os textos dão conta do interesse do património monumental como forma de atrair os visitantes estrangeiros: «As arenas de Nîmes e a ponte Du Gard trouxeram talvez mais à França do que custaram aos Romanos» ⁽⁵³⁾. A exploração turística dos monumentos franceses é imaginada a partir do modelo que a Itália, única na Europa, realizou desde tempos recuados em favor de um conjunto de trunfos excepcionais, de que Roma, com as suas antiguidades, não é senão o mais prestigioso. É apenas no século XX que esse sonho turístico será em França objecto de uma política.

O valor artístico do património monumental é hierarquicamente o último: estatuto compreensível num tempo em que, salvo num meio cultivado e esclarecido, o conceito de arte permanece impreciso e em que a noção de estética acabou de aparecer. O termo beleza surge raramente e de fugida nos textos relativos à conservação. A *Instruction* trata as «obras-primas da arte» do estrito ponto de vista da sua função pedagógica para a formação dos artistas. Kersaint, que insiste na «beleza dos edifi-

cios» de Paris «capital das artes» ⁽⁵⁴⁾ faz, sobretudo, jogar a seu favor a imagem de França que eles oferecem à cobiça dos seus vizinhos. Os delírios de Gregório sobre as belezas da arte gótica aparecem apenas nos seus segundo e terceiro *Relatórios* ⁽⁵⁵⁾, onde ocupam um espaço reduzido.

Fazendo dos monumentos históricos propriedade, por herança, de todo o povo, os comités revolucionários dotavam-nos de um valor nacional dominante e atribuíam-lhes novos destinos, educativos, científicos e práticos. Esta passagem à acção da prática conservatória, bem como o conjunto de disposições e de procedimentos sem precedente elaborados para a gerir, marcam, pela primeira vez, uma intervenção inovadora da França na génese do monumento histórico e da sua preservação.

Viu-se que o papel inaugural tinha sido desempenhado pela Itália. Depois, na época clássica, os antiquários tinham dado a sua unidade aos estudos europeus sobre as antiguidades: de país para país, os museus iconográficos só diferiam no estilo das suas representações. Essa intervenção é, por oposição, uma inovação radical introduzida pelos comités revolucionários. Para além disso, pela mediação desta diferença, colocavam em funcionamento uma estrutura de conservação centralizada que se iria tornar, até à recente descentralização dos poderes do Estado ao nível das regiões, na característica da gestão francesa dos monumentos históricos.

A investigação dos antiquários, bem como o seu trabalho de recenseamento, podia ser conduzida por indivíduos, agrupados ou não em sociedades científicas. Viu-se inclusive que estas últimas tinham espontaneamente tomado a seu cargo a protecção dos grandes monumentos religiosos na Grã-Bretanha. Em França, a conservação de um património promovido a propriedade de todos torna-se, em contrapartida, num negócio do Estado. Na tormenta revolucionária, a grande herança nacional é administrada por comités *ad hoc*, nos quais o governo revolucionário delega o seu poder. A política de conservação é um peça fundamental do dispositivo geral de centralização: ela é elaborada em

Paris, sob a responsabilidade do ministro do Interior. Em França, nos departamentos, é o prefeito, representante da administração do Estado, que está encarregado da sua aplicação. A estrutura administrativa já existe e bastará a Guizot reactualizá-la em 1830.

Assim, sob o ímpeto de 1789, todos os elementos necessários para uma autêntica política de conservação do património monumental de França pareciam reunidos: criação do termo monumento histórico, cujo conceito é alargado, por comparação com o de antiguidades; *corpus* em curso de inventariação e administração predisposta à conservação e dispondo de instrumentos jurídicos (disposições penais incluídas ⁽⁵⁶⁾) e de técnicas então sem equivalente.

A conservação do património histórico não foi então, durante a Revolução, nem uma ficção, nem uma aparência. Essa experiência durou seis anos e determinou a longo prazo a evolução da conservação monumental em França. Ignora-se, bem entendido, qual teria sido a dimensão das destruições, se ela não tivesse sido colocada em funcionamento ⁽⁵⁷⁾.

O fim da Revolução coloca termo aos trabalhos das comissões responsáveis. A sua obra não foi oficialmente continuada. O interesse de Napoleão I iria centralizar-se prioritariamente nos museus. O Louvre (museu Napoleão) tornava-se graças a Vivant Denon no primeiro museu moderno e, apesar de Vivant Denon, os museus de província recebiam o seu quinhão do fabuloso espólio entesourado pela pilhagem judiciosa e sistemática dos grandes museus e colecções de arte europeias. Durante todo este projecto de transferência e apropriação, Napoleão não se preocupou muito com a sorte dos monumentos históricos nacionais. A desnacionalização de uma parte dos bens alienados contribuía para o adormecer de um aparelho de gestão nascido prematuramente. Por outro lado, as mentalidades não estavam maduras para que essa gestão se generalizasse fora de um contexto revolucionário.

O conceito de património estava, tal como hoje, afectado por uma forte conotação económica, o que contribuía para a sua ambivalência. Quanto à noção de monumento histórico, ela devia permanecer bastante fluida para a maioria do público ainda durante largas décadas. Se Kersaint, encarregado pelo Conselho do Departamento de Paris de conceber os novos monumentos públicos, opõe, luminosamente, monumentos históricos ⁽⁵⁸⁾ a monumentos, a diferença parece difícil de compreender pelo público não informado, estando aí compreendidos os responsáveis municipais. As respostas aos dois inquéritos lançados respectivamente pela Comissão Temporária das Artes em Ventoso, ano II (Fevereiro-Março de 1794) e pela Comissão das Obras Públicas, no 12 de Messidor, ano II, (30 de Junho de 1794), testemunham uma enorme confusão no uso do termo monumento ⁽⁵⁹⁾.

Por outro lado, a história da arquitectura era ainda quase inexistente e não se dispunha de critérios de análise que permitissem um tratamento sistemático dos edifícios a conservar. Para mais, sem contar com as dificuldades próprias à situação económica e política, a gestão da herança representava uma tarefa tornada sobre-humana pelo número de edifícios cuja manutenção era, anteriormente, assegurada por instâncias entretanto abolidas. As pesquisas preparatórias dos antiquários, tão úteis para a constituição do *corpus* dos monumentos históricos, estavam, em contrapartida desprovidas de finalidade prática. Elas não preparavam, de forma alguma, para as tarefas materiais de conservação, acrescidas ainda pelo estado de deterioração a que o património imobiliário se encontrava reduzido, por falta de manutenção e na sequência das depredações que tinha sofrido.

Apesar destas dificuldades e apesar da demissão da administração de Estado, o período compreendido entre 1796 e 1830 não se salda, em matéria de conservação dos monumentos históricos, por um vazio completo, nem mesmo por uma regressão, como se admite geralmente ⁽⁶⁰⁾. Foi recentemente mostrado ⁽⁶¹⁾ que a obra dos conservadores esclarecidos tinha sido em parte continuada durante o Directório e o Império pelo Conselho dos

Edifícios Cívicos, instituído em 1795, para substituir o Conselho dos Edifícios do Rei. Com discrição, perseverança e meios limitados, este órgão soube até inovar. Graças à presença nas suas equipas de arquitectos que eram, como A. F. Peyre⁽⁶²⁾, também antiquários, o Conselho colocava, em França, as primeiras pedras de uma doutrina de restauro dos edifícios antigos⁽⁶³⁾ e punha-se ao serviço da arte gótica⁽⁶⁴⁾. Para além disso, por via da sua luta contra o vandalismo dos especuladores⁽⁶⁵⁾, os arquitectos do Conselho fizeram prevalecer pela primeira vez a qualidade estética dos edifícios medievais e contribuíram para preparar o reconhecimento⁽⁶⁶⁾ de que o valor artístico dos monumentos do passado ia ser objecto, a partir do segundo decénio do século XIX.

Notas

(¹) Ver por exemplo F. Despois, *Le Vandalisme révolutionnaire*, Paris, 1848, e mais recentemente L. Réau, *Histoire du vandalisme*, Paris, Hachette, 1959.

(²) D. Hermant, «Le Vandalisme révolutionnaire», *Annales*, Paris, Julho-Agosto 1978.

(³) *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France, 1790-1830*, op. cit.

(⁴) O termo surge na primeira página de *Antiquités* e muito raramente em seguida. Designa as antiguidades nacionais por oposição às da Antiguidade e cobre todas as categorias, sem privilégios para os edifícios.

(⁵) Itálicos nossos, op. cit., t. I, p. 1 e 2. A obra comporta seis volumes, tendo sido os quatro primeiros publicados entre 1790 e 1792. Ao apresentar o primeiro volume à Assembleia, Millin pede-lhe «permissão para visitar todos os locais claustrais, todas as casas nacionais, entrar aí sem dificuldade e aí [poder] entregar-se sem obstáculos ao objecto das suas pesquisas», «Bulletin de l'Assemblée nationale presidida por M. Pétion», *Le Moniteur*, nº 345 de 11 de Dezembro de 1790. O Bulletin indica que «se aplaudiu». O presidente da sessão responde no mesmo registo. Louva a empresa «grande e útil» de Millin que vai «salvar das destruições do tempo, que tudo consome, esses monumentos antigos e preciosos», ao colocar «sob os olhos o quadro vivo das verdades e das obras de todos os séculos».

(⁶) Cf., por exemplo, op. cit., t. V, p. 3, reprodução do «portal [da colegiada de Saint-Pierre em Lille] que mandei desenhar antes da sua destruição».

(⁷) *Ibid.*, p. 3.

(⁸) Esta tarefa cabia a dois comités «dos assuntos eclesiásticos» e de «alienação dos bens nacionais».

(⁹) Cf., por exemplo, Armand-Guy Kersaint, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 [XII] 91*, p. 5: os monumentos importantes «são património de todos [...], devem ser mantidos, engrandecidos, embelezados, aos custos de todos», ou ainda *L'instruction sur la manière d'inventorier*, p. 3: «É nas casas vergonhosamente abandonadas pelos vossos inimigos que encontrareis uma parte dessa herança, façam-na ter

mérito em benefício da razão, tão cruelmente ultrajada por eles [...]; que cada um de vós se comporte como se fosse verdadeiramente responsável por esses tesouros que a nação lhe confia» (itálicos nossos).

(¹⁰) *Op. cit.*, p. 18.

(¹¹) Kersaint, *op. cit.*, p. 42. O passo merece ser citado mais longamente: «Nós temos por recolher uma herança imensa [...], uma nação que se governa a ela própria deve conduzir-se no arranjo de um tal assunto por princípios de ordem que os herdeiros sábios colocarão na recuperação de uma sucessão [...]. Esses herdeiros não deixariam aqui e ali os quadros preciosos, as estátuas antigas, as medalhas, os bronzes, os mármore, as bibliotecas [...].»

(¹²) A Comissão dos Monumentos da Constituinte comporta dez secções, todas igualmente compostas simultaneamente por especialistas e simples cidadãos. No quadro mais abaixo, tomado de Rücker, vê-se que a arquitectura não é explicitamente designada na VIª secção.

Livros impressos	Ameilhon, Debure, Mercier
Manuscritos	Bréquigny, Dacier,
Cartas e Selos	Poirier
Medalhas antigas e modernas	
Pedras gravadas e inscrições	Barthélemy, David,
Estátuas, bustos, baixos-relevos, vasos, pesos	Doyen, Leblond,
e medidas antigas e da Idade Média, armas	Masson, Mongez,
ofensivas e defensivas, mausoléus, túmulos e	Mouchy, Pajou,
todos os objectos desse género, relativos à	Puthod.
Antiguidade e à História	
Quadros, cartões de pintores, desenhos, gravuras,	
cartas, tapeçarias antigas ou históricas,	
mosaicos, vitrais	David, Debure,
	Desmarest, Doyen,
	Mouchy, Pajou.
VIII. Máquinas e outros objectos relativos às artes	
mecânicas e às ciências	Desmarest, Mongez
	Vandermonde.
IX. Objectos relativos à história natural e aos seus	
três reinos	Ameilhon, Desmarest,
	Mongez.
X. Objectos relativos aos costumes antigos, modernos,	
européus e estrangeiros	Ameilhon, Puthod.

(¹³) Nos termos do seu artigo 3º, a Assembleia Nacional Constituinte «encarrega os directores dos departamentos de mandar inquirir do estado e de zelar por todos os meios [...] pela conservação dos monumentos, das igrejas e das casas tornadas domínios nacionais, que se encontram na área do seu domínio. Os ditos estados serão, seguidamente, remetidos para o comité de alienação».

(¹⁴) Simplifico e não menciono os diferentes casos de reutilização dos locais públicos, nacionais e municipais.

(¹⁵) «... Local, edifício onde estão reunidos os diversos objectos de arte que se coleciona [...]. Não há muito tempo que as pessoas se ocuparam em construir e dispor com magnificência edifícios particulares para aí fazer museus e o número ainda não é considerável na Europa», escreve Quatremère de Quincy no tomo II do seu *Dictionnaire*.

(¹⁶) Cf. os artigos 1 e 2 da segunda parte da sua *Mémoire*: «1.º Todos os monumentos (bens móveis nacionalizados) em questão pertencem, em geral, à Nação. Há, então, que colocar, na medida do possível, todos os indivíduos ao alcance de os gozarem, e nada, parece-me, contribuirá melhor para isso do que colocar cada um dos depósitos onde eles serão reunidos em cada um dos oitenta e três departamentos de que a França é agora composta, tendo o cuidado de que cada depósito seja tão completo quanto se possa, uma vez que se verá aqui que não se pode torná-los a todos igualmente completos.

2.º O lugar onde seria estabelecido o depósito de cada departamento seria uma cidade considerável e, de preferência, aquela onde existiria um estabelecimento de instrução pública, uma vez que se sabe como a instrução pública pode socorrer-se desses *museus*: é o nome que se poderá dar a esses depósitos.»

O sentido do termo «museu» não está ainda fixado. A maior parte dos textos da época que o empregam começam por dar dele uma definição.

(¹⁷) Y. Cantarel-Besson, *La Naissance du musée du Louvre, la politique muséologique sous la Révolution, d'après les archives des musées nationaux*, Ministério da Cultura, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, 2 vol.

(¹⁸) Michelet contribuiu para criar e espalhar a lenda do museu Lenoir: «A minha mais forte impressão é o Museu dos Monumentos franceses: é aí, e em mais nenhum outro lugar que eu recebi, antes de mais, a viva impressão da história [...] Quantas almas aí terão captado a faísca histórica, o interesse das grandes recordações [...] Recordo-me ainda da emoção, sempre a mesma, e sempre viva, que me fazia bater o coração, quando, ainda criança, entrava sob essas cúpulas escuras e contemplava essas faces pálidas [...]» *Le Peuple*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1846, 2ª ed., p. 26.

(¹⁹) Um inventário das pinturas e esculturas redigido por Doyen em 30/IX/1790 está conservado nos Arquivos nacionais. A 29 de Março de 1791, os responsáveis apercebem-se que as esculturas que se encontram nas «igrejas e casas suprimidas foram esquecidas. Crescendo o número de objectos torna-se necessário um guarda e a sua escolha é ratificada pela municipalidade». *Procès-verbaux de la Commission des monuments*, t. 1, p. 21 e 29. Uma versão truncada destes acontecimentos foi difundida por Lenoir e retomada por L. Vitet no seu artigo sobre «Le Musée de Cluny», publicado em 1833 na *Revue des deux mondes*.

(²⁰) P.-v., *ibid.* Ele é então aconselhado a consultar peritos e não procurar concorrer com o Louvre.

(²¹) *Notice des monuments des arts, réunis au dépôt national des monuments, rue des Petits Augustins, suivie d'un traité de la peinture sur verre*, Paris, ano IV. Prólogo, X. Cf. também *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français, par Alexandre Lenoir, conservateur et administrateur de ce musée, augmentée d'une dissertation sur la barbe et les costumes de chaque siècle* (5^a ed., Paris, ano VIII) que dá a medida da ignorância de Lenoir.

(²²) L. Courtajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, Paris, Champion, 1878, nota p. CLXXIV. Para Courajod, conservador do museu do Louvre, que não vê em Lenoir senão o adversário dos vândalos, este último é «um benfeitor da humanidade», *ibid.*, p. XVII.

(²³) Deseine, *Rapport fait au Conseil général... le 15 Thermidor an VIII, sur l'instruction publique, la restitution des tombeaux, mausolées, etc.*, Paris, an VIII. Quatremère de Quincy tinha iniciado em 1791 a sua campanha contra os museus, que denuncia, em particular, nas suas *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art* (...), Paris, 1815. É, em parte, na sequência das diligências de Deseine e de Quatremère que uma ordem de 24 de Abril de 1816 manda encerrar o Museu dos Monumentos franceses para tentar restituir o seu conteúdo «às igrejas e às famílias». No artigo citado *supra*, consagrado ao museu de Cluny, cuja conservação tinha sido confiada ao filho de Alexandre Lenoir, e que se inicia por uma apologia (diplomática?) deste último, L. Vitet não deixa de se interrogar: «Hoje em dia [...] conseguiria ele, por exemplo, que o ministro da Guerra lhe emprestasse os seus furgões para transportar estátuas, colunas, até edifícios inteiros? [...] M. Lenoir nunca empregou outro transporte para além do comboio do exército [...] Ele não encontraria mais em Metz e em muitas outras cidades milhares de prisioneiros de guerra que, por alguns tostões por dia, lhe demoliriam, pedra por pedra, os monumentos mais finos, mais delicados, mais trabalhados.» Artigo republicado em *Études d'Histoire de l'art*, Paris, 1864, t.2, p. 384, itálicos nossos.

(²⁴) Cf. artigo 3º de *Mémoire*, citado acima: «O local necessário não seria difícil de encontrar em qualquer cidade minimamente considerável. Escolher-se-ia para servir de museu qualquer igreja do número de aquelas que seriam suprimidas e que, sem isso, permaneceriam de uma inutilidade absoluta. Ao consagrá-la a essa utilização, a vantagem seria dupla. O edifício seria construído e a disposição seria tal que haveria poucas alterações a fazer para o tornar próprio ao novo serviço a que seria empregue.»

(²⁵) Destruído entre 1798 e 1823, apesar dos esforços ensaiados por Chaptal para anular a adjudicação. Este escreve em 1801 ao ministro das Finanças: «Cesso qualquer diligência, mas vejo com dor que a influência de um governo reparador não pode salvar um dos nossos edifícios mais interessantes para a história e para as artes» (citado por H. Keitz).

(²⁶) «1.º Quando o valor actual da forma ultrapassar, ou igualar apenas, o valor da matéria, não se desfará o monumento;

2.º Qualquer monumento anterior ao ano 1300 será conservado, devido aos costumes (ser-se-á muitas vezes ajudado a determinar a idade dos cofres e relicários pelas datas dos autos que acompanham as relíquias);

3.º Qualquer monumento precioso pela beleza do trabalho será conservado;

4.º Os monumentos que, sem serem preciosos pela beleza do trabalho, ofereçam instruções sobre a história e as épocas da arte, serão conservados;

5.º Se, por entre os monumentos que não merecem ser conservados, se encontrasse alguma coisa que apresentasse alguns detalhes interessantes para a arte, eles seriam desenhados antes da destruição;

6.º Todo o monumento que interessar à história, aos hábitos e aos costumes será conservado;

7.º Sempre que um monumento tiver uma inscrição ou legenda interessante para a história ou para a arte, retirar-se-á essa inscrição para a conservar, fazendo menção do monumento de que tenha sido retirada [...];

8.º Retirar-se-á, sem lhes causar dano, as pedras preciosas e as pedras gravadas, as medalhas, os baixos-relevos encastrados nas peças de joalheria [...];

9.º Sempre que as relíquias estejam colocadas sobre estofos ou tecidos que possam oferecer esclarecimentos relativos às manufacturas, ter-se-á o cuidado de os colocar à parte para serem examinados. Quando merecerem ser conservadas, o padre encarregue do transporte das relíquias será incumbido de separar esses tecidos ou esses estofos com as precauções que a decência exige.» (Itálicos nossos).

(²⁷) D. Hermant, *op. cit.*, p. 711.

(²⁸) Em Lille e em Thionville, David quer erguer «um grande monumento, como uma pirâmide, ou um obelisco em granito francês» para «provar à posteridade e ao universo os sentimentos de admiração e de reconhecimento da República» pelo heroísmo dos seus cidadãos. Ele pede «que os fragmentos de mármore provenientes dos pedestais das estátuas destruídas em Paris, bem como o bronze proveniente de cada uma dessas cinco estátuas [...], fragmentos de luxo dos últimos cinco déspotas franceses, sejam empregues nos ornamentos desses dois monumentos», sessão da Convenção de 20 de Outubro de 1792, *Le Moniteur*, 20. X. 1792. A sua proposta para Paris é precedida por uma arenga vingativa: «Os reis, não podendo usurpar nos templos o lugar da divindade, apossaram-se dos seus portais; eles tinham aí colocado as suas efígies [...]. Haveis derrubado esses insolentes usurpadores; eles jazem estendidos sobre a terra que profanaram [...]. Cidadãos, perpetuemos esse triunfo da vitória [do povo] sobre os tiranos, que os fragmentos truncados das suas estátuas formem um monumento duradouro da glória do povo e da sua aniquilação [...]» Convenção, sessão do 17 de Brumário, ano II (Novembro de 1793), *Le Moniteur* de 9 de Novembro.

(²⁹) *Le Moniteur*, *op. cit.*

(³⁰) Segundo Hermant, *op. cit.*, p. 708.

(³¹) *Ibid.*

(32) Artigo desse decreto proposto em nome do Comité de Instrução Pública por Romme.

(33) Prevendo que «aqueles que seriam considerados culpados de ter mutilado ou quebrado obras-primas da escultura no jardim das Tulherias ou outros locais pertencentes à República seriam punidos com dois anos de detenção».

(34) *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts et adoptée par le Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie nationale, ano II da República.

(35) *Op. cit.*, p. 713.

(36) *Le Moniteur*, nº 237, 4 de Agosto de 1792. Nesse discurso, Dussault serve-se habilmente do nome de David, que foi um iconoclasta enraivecido. «As artes pertencem à filosofia. Encorajai, respeitai aqueles que as cultivam, que as honram. Vejam um David, é o artista mais sublime e, simultaneamente, o mais ardente dos patriotas.»

(37) Ela toma então o nome de «Comissão Temporária das Artes».

(38) *Instruction publique. Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Sessão de 14 do Frutidor, ano II, seguido do decreto da Convenção Nacional; *Instruction publique. Second rapport sur le vandalisme*, 8 de Brumário, ano III, seguido do decreto da Convenção Nacional; *Instruction publique. Troisième rapport sur le vandalisme*, 24 Frimário, ano III. A ambivalência de Gregório surgia, contra a sua vontade, em numerosos passos dos *Relatórios*. Por exemplo: «Em Franciade, onde a clava nacional atingiu justamente os tiranos até nos seus túmulos, havia ao menos que poupar o túmulo de Turenne», I, p. 163-164. A sua preocupação dominante é de ordem económica: «Em Saint-Louis de la Culture, mutilou-se um monumento que custou mais de 200 000 Libras...», *ibid.*, p. 163. Citado a partir da edição que lhe dá Lorde Asbourne em *Grégoire and the French Revolution*, Londres, Sands and Co, 1910.

(39) Hermant, *op. cit.*, p. 716.

(40) M. Mauss, «Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos», *Année sociologique 1904-1905*. Cf. também A. van Gennep e, sob a direcção de J. Delumeau, *La Mort des pays de Cogne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1976.

(41) *Instruction sur la manière....*, *op. cit.*, p. 67-68. No mesmo âmbito ver Dussault, *op. cit.*, *supra*.

(42) Kersaint, *op. cit.*, p. 8. Cf. também, p. 39, o excerto sobre o Louvre: «É ao estudar esse palácio traçado sobre o maior modelo que se passa sem intervalo da admiração à indignação; sente-se tanto respeito pelo esforço desses artistas [...] como raiva e desprezo por esses ministros.» Ou ainda melhor, a condenação, como «contra-revolucionária», do projecto de destruição de Paris, «a cidade das cidades, o orgulho do Império», *ibid.*, p. 16-17.

(43) *Instruction sur la manière d'inventorier*, p. 3. Vicq d'Azyr foi o redactor desse texto alegadamente anónimo, subscrito pelos presidentes respectivos da Comissão das Artes e do Comité de Instrução Pública. Cf. p. 117-119 e nota 45.

(44) Cf. p. 88.

(45) (1748-1794). Médico, foi igualmente o fundador da Academia Real de Medicina. Membro do Comité de Instrução Pública e da Comissão Temporária das Artes, foi encarregado a 10 de Novembro de 1793 (20 de Brumário, ano II) de um «plano com o propósito de organizar o trabalho em todos os departamentos para conhecer objectos de que se ocupa a Comissão de Artes em Paris». A 20 de Brumário (15 de Novembro), é encarregado de uma instrução sobre os inventários. A 25 de Dezembro, lê e apresenta o seu Relatório à comissão, que o adopta.

(46) Os passos do *Discours sur l'anatomie* que o atestam são numerosos. Cf., por exemplo, *Oeuvres Complètes*, Paris, org. J.-L. Moreau, 1805, t. V, «Mémoire sur les poissons», p. 166-167, «Mémoire sur les oiseaux», p. 223-227.

(47) *Ibid.*, t. IV, p. 52: «Pensei que todas essas descrições não seriam úteis senão depois de terem sido reduzidas à mesma exposição; foi o que eu executei nos quadros em que, ocupando cada um dos diferentes órgãos uma coluna particular, a comparação se faz pela inspecção única das secções correspondentes [...]» Ver também as suas competências de arquivista.

(48) *Oeuvres complètes*, t. V, *Remarques de médecine pratique et d'hygiène*, p. 80.

(49) Secção XI (Arquitectura), p. 63-65:

«1.º Será feita menção, nos inventários, de todos os monumentos colocados na circunscrição do distrito. Indicar-se-á aí a antiguidade desses monumentos, a sua situação, a sua exposição, o seu género de construção e de decoração. Dir-se-á se a obra é em pedra de talha, pedra de alvenaria ou em tijolo; se o edifício é sólido; se tem necessidade de ser reparado e a que utilizações se crê que ele poderia servir;

2.º Se esses monumentos oferecem trabalhos notáveis ao nível do corte das pedras, da disposição das abóbadas ou dos arcos de construção, nos diversos meios de iluminar, na forma das escadas, etc., far-se-á nos autos uma menção especial;

3.º As casas ocupadas pelos antigos ministros do culto católico e pelos emigrantes, que mereçam ser distinguidas sob os benefícios das artes, serão também inventariadas e indicar-se-á também se elas podem ser destinadas a utilizações para fins públicos, se aí é possível estabelecer manufacturas ou hospícios, etc.;

4.º Todos os modelos de máquinas servindo na arquitectura para a preparação, transporte, elevação, distribuição e colocação dos materiais, serão inventariados e conservados com cuidado;

5.º Os modelos de monumentos da arquitectura egípcia, grega e romana serão colocados à parte e reservados para o ensino;

6.º As casas, castelos e outros monumentos cuja demolição seja julgada necessária, serão, sem demora, descritos e desenhados; se a sua construção oferecer, na globalidade ou em detalhe, algo de que seja útil conservar as formas, e as inscrições, se as houver, serão copiadas, a fim de que a arte não seja privada de nenhuma realização pelo rigor das medidas revolucionárias que as circunstâncias exigem;

7.º Quanto aos planos e aos desenhos que dizem respeito à arquitectura, será feito o seu inventário e conservados, seguindo os procedimentos indicados neste escrito.»

(⁵⁰) Termo cómodo para cobrir os períodos cujo estilo (merovíngio, românico) está mal identificado, e que servirá ainda a Guizot, em 1830, cf. p. 99.

(⁵¹) «O conjunto do corpo social» é simbolizado pelos legisladores, magistrados, agricultores e artistas.

(⁵²) No caso de destruições sistemáticas, «a indústria e o comércio de França perderiam rapidamente a superioridade que adquiriram em diversos ramos, sobre a indústria e o comércio dos nossos vizinhos», *Instruction*, p. 69. Ver também Grégoire, *Terceiro Relatório*, no qual evoca o sucesso comercial da fábrica de Wedgwood em Inglaterra, onde, graças à compra por deliberação do Parlamento, dos modelos que constituem «os vasos etruscos de Hamilton», se viu em alguns anos «sexuplicar os produtos comuns da propriedade da casa», *op. cit.*, p. 212.

(⁵³) Grégoire, *Primeiro Relatório*, *op. cit.*, p. 182. Este passo, que começa por: «Esses monumentos contribuem para o esplendor de uma nação e aumentam a sua preponderância política. Eis o que os estrangeiros vêm admirar», apresenta um projecto de deslocação das obras de arte que antecipa o de Napoleão: «Se os nossos exércitos vitoriosos penetram em Itália, o rapto do *Apolo* de Belvedere e do *Hércules* de Farnese seria a conquista mais brilhante. Foi a Grécia que decorou Roma, mas devem as obras-primas das repúblicas gregas decorar o país dos escravos? A República francesa deve ser o seu último lar.»

(⁵⁴) *Op. cit.*, p. 20 e seguintes e 45.

(⁵⁵) «Aqui, pedimos a atenção dos legisladores para os monumentos da Idade Média que devem ser conservados, seja para servir como edifícios de administração, seja sob os créditos de arte: como no caso da basílica de Chartres, de que foi útil, sem dúvida, retirar os chumbos, uma vez que a primeira coisa a fazer é esmagar os nossos inimigos; mas, em vez de substituir essa cobertura por telhas ou ripas, deixa-se a descoberto esse edifício admirável que as fúrias do Inverno farão definhar.»

«Amiens reclama, com o zelo mais ardente e mais louvável, a conservação da sua catedral, um dos mais belos monumentos góticos que existem na Europa: a magnificência, a audácia e a leveza da sua construção fazem dela uma das mais ousadas concepções do espírito humano.

As mesmas reflexões aplicam-se à catedral de Estrasburgo, cuja torre é a mais alta pirâmide da Europa. Talvez não seja inútil dizer que ela não é muito inferior em elevação à mais alta pirâmide do Egipto, mas que lhe é muitíssimo superior em termos construtivos, porque apresenta no seu corte um triângulo cuja base é maior do que a altura. Quando o conhecedor contempla essas basílicas, as suas faculdades, suspensas pela admiração de que é tomado, permitem-lhe a custo respirar; ele sente honra em ser homem ao pensar que os seus semelhantes puderam executar semelhantes obras e a satisfação que ele sente ao vê-las sob o solo da liberdade, soma-se à felicidade de ser Francês», *Deuxième Rapport*, *op. cit.*, p. 189-190.

«Os monumentos da Idade Média apresentam o duplo interesse de conservação, como edifícios e como objectos de arte. David Leroi (*sic*) nota, com razão, que só muito tarde as pessoas se ocuparam dos edifícios góticos que, pela maravilha da sua construção, a leveza das suas colunas e a audácia das suas abóbadas, impõem a admiração e fornecem tipos à arte», *Terceiro Relatório*, *op. cit.*, p. 213.

(⁵⁶) Cf. nota 38, *supra*.

(⁵⁷) Ver todos os exemplos de protecção citados por Mathieu (primeiro balanço do trabalho da Comissão Temporária das Artes), e por Mentelle (*P.-V. de la Commission temporaire des arts*, t.1, p. XXII-XXIII).

(⁵⁸) Os primeiros, representados pelas antiguidades, servem essencialmente para a instrução da nação. Os segundos, representados pelos novos monumentos públicos que ele está encarregado de conceber, mobilizam o povo ao envolverem, pelo contrário, os sentimentos. Trata-se de um verdadeiro arranjo: «A confiança [...] estabelecer-se-á por uma *espécie de instinto* sobre a solidez dos edifícios destinados a conservar [as novas leis] e a perpetuar a sua duração», (*op. cit.*, p. 3, *itálicos* nossos). Da mesma forma, os monumentos devem «impressionar o espírito da multidão, ao mesmo tempo que se procura convencê-la por meio do raciocínio», *ibid.*, p. 11, ou ainda p. 17: «Para dar a esta verdade a *força de um sentimento*, consagrai em comum um grande monumento à Assembleia Representativa [...]». (*Itálicos* nossos.)

(⁵⁹) Cf. L.M. O'Connell, *Architecture and the French Revolution: the Conseil des Bâtiments Civils and the Redefinition of the Architect's Field of Action in the 1790's* (tese de história da arquitectura, Cornell University, 1988), na qual o autor publica a carta, simultaneamente lacónica e confusa, enviada pela Comissão das Obras Públicas aos administradores de cada distrito, para obter, nomeadamente, «a listagem nominativa de todos os monumentos, o dos locais em que eles se encontram» e uma parte das 300 respostas conservadas nos Arquivos Nacionais. Muitos agentes pedem informações complementares. O de Chartres diz: «Ocupo-me em fornecer-vos as informações que me pedis na vossa carta do 18 de Termidor, relativa ao envio de listas de monumentos [...], mas estou na dúvida acerca do verdadeiro sentido do termo *monumento*. Devo entender por monumento no seu significado preciso qualquer obra

estabelecida para recordar um facto, ou todos os edifícios que podem ser considerados como obras-primas da arte, como algumas das igrejas mais acima e outras obras?...» (21 de Agosto de 1794). O agente de Bayonne acrescenta: «Apesar do meu desejo de satisfazer o vosso pedido, não estarei em posição de o fazer antes que vós tenhais a bondade de me dizer o que entendeis por monumento» (19 de Agosto de 1794). Afirma ainda o agente de Corbeil: «As comunas às quais fiz estes diversos pedidos responderam-me de forma totalmente estranha ao que desejais a este respeito, sendo a palavra monumento demasiado genérica. Em consequência, convido-vos a dizer-me o que entendeis por monumentos» (28 de Dezembro de 1794).

(⁶⁰) Com Rücker, *op. cit.*

(⁶¹) *Op. cit.*

(⁶²) Nomeado em 1797 «Arquitecto dos monumentos a conservar» e assistido em 1798 por um inspector para executar essa tarefa.

(⁶³) Assim, no quadro da acção conduzida em favor da Maison Carrée, a condenação do sobre-restauro fantasista que arrisca torná-la num «templo restabelecido de partes modernas, perdido para a história»: «Essa mania [...] dos artistas que querem consertar tudo, que fazem surgir a necessidade de reparar quando não é necessário, é o golpe mais funesto contra a beleza dos exemplos dos Edifícios da Antiguidade». *Minutes du Conseil*, F. 21 2473, 16 de Pluvioso, ano VII (4 de Fevereiro 1799), citado por L.M. O'Connell.

(⁶⁴) Ainda que, mais tarde, na segunda metade do século, o Conselho se faça porta-bandeira do neoclassicismo e do espírito *Belas-artes*.

(⁶⁵) O'Connell, *op. cit.*, cf. *Minutes* contra a venda do castelo de Fontainebleau em benefício de «especuladores ávidos de obter [esses edifícios] ao preço vil para o demolir e dele retirar, em prejuízo do Tesouro público, uma grande parte dos mármore, ferros, madeiras e chumbos que nele se encontram em grande quantidade», 31 Janeiro 1799.

(⁶⁶) Nomeadamente ao preparar terreno para a circular de Montalivet aos prefeitos, sobre o estado dos castelos e abadias dos seus departamentos (1810).

A consagração do monumento histórico 1820-1960

«Os monumentos da antiga França têm um carácter e um interesse particulares; eles pertencem a uma ordem de ideias e de sentimentos eminentemente nacionais e que, no entanto, *não mais se renovam*»: primeira linha do primeiro volume de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publicado em 1820 por Charles Nodier e pelo barão Taylor. Esta constatação de um esgotamento irremediável e a precisão rapidamente acrescentada de que os autores não percorrem a França «enquanto sábios [...], mas enquanto viajantes curiosos dos aspectos interessantes e ávidos de recordações nobres», que expressam nos seus relatos de viagem» (¹), traduzem uma alteração de mentalidade. Nodier pressente, entre os primeiros, que o século XIX vai atribuir um novo estatuto às antiguidades. O monumento histórico entra então na sua fase de consagração, de que se pode fixar o termo por volta dos anos de 1960, ou, se se quiser encontrar uma outra fronteira simbólica, em 1964, data da redacção da Carta de Veneza (²).

Este corte cronológico pode, à primeira vista, parecer demasiado largo. Ele esconde acontecimentos, factos e diferenças que teriam podido, parece, fundar uma periodização mais fina. Veja-se, por exemplo, as contribuições originais e sucessivas dos diferentes países europeus para a teoria e para as práticas de conservação do monumento histórico: o avanço da reflexão britânica, que se mantém até aos últimos decénios do século XIX,

quando a Itália e os países germânicos tomam a dianteira da inovação. Da mesma forma, as descobertas das ciências físicas e químicas, as invenções das técnicas ou ainda os progressos da história da arte e da arqueologia, em conjunto, marcaram o desenvolvimento do restauro dos monumentos enquanto disciplina autónoma. Assim, a evolução e as revoluções da arte e do gosto, cujos exclusivos e entusiasmos determinaram fases distintas no tratamento e selecção dos monumentos históricos a proteger, iam mesmo, no caso das vanguardas arquitectónicas do século XX ⁽³⁾, até à militância contra a conservação dos monumentos antigos: o plano Voisin de Le Corbusier (1925) arrasava a velha Paris e não deixava subsistir senão uma meia dúzia de monumentos. Esse manifesto do movimento moderno fez escola após a Segunda Guerra Mundial e inspirou as renovações ⁽⁴⁾ destruidoras levadas a cabo até aos anos sessenta do século XX e para além.

Os critérios nacionais, mentais ou epistemológicos, técnicos, estéticos ou éticos permitem determinar convenientemente tempos fortes e momentos significativos na história do monumento histórico. As divisões cronológicas que eles introduzem não têm, no entanto, senão um alcance relativo e secundário por comparação com a unidade do período (1820-1960) que os engloba: unidade soberana que impõe pelo seu reconhecimento, a sua coerência e a sua estabilidade o estatuto adquirido pelo monumento histórico com a chegada da era industrial. Esse estatuto pode ser definido por um conjunto de determinações novas e essenciais, relativas à *hierarquia dos valores* de que o monumento histórico se encontra investido, os seus *contornos espaço-temporais*, o seu *estatuto jurídico* e o seu *tratamento técnico*.

Com efeito, a chegada da era industrial enquanto processo de transformação, mas também de degradação do ambiente humano, contribuiu, juntamente com outros factores menos importantes, como o Romantismo, para inverter a hierarquia de valores atribuídos aos monumentos históricos e para privilegiar pela pri-

meira vez os valores da sensibilidade, nomeadamente estéticos. A revolução industrial enquanto ruptura com os modelos tradicionais de produção abria uma fractura irreductível entre dois períodos da criação humana. Quaisquer que tenham sido as suas datas, variáveis de acordo com os países, o corte resultante da industrialização permaneceu, durante toda esta fase, a intransponível linha de divisão entre um antes, onde se encontra acantonado o monumento histórico e um depois, com o qual começa a modernidade. Dito de outra forma, ela assinala a fronteira que separa, no limite inferior, o campo temporal do conceito de monumento histórico: este pode, pelo contrário, estender-se indefinidamente para cima, à medida que progridem os conhecimentos histórico e arqueológico.

A revolução industrial enquanto processo em desenvolvimento planetário concedia virtualmente ao conceito de monumento histórico uma conotação universal, aplicável à escala mundial. Enquanto processo irremediável, a industrialização do mundo contribuiu, por um lado, para generalizar e acelerar as legislações de protecção do monumento histórico e, por outro, para fazer do restauro uma disciplina autónoma, solidária com os progressos da história da arte.

Os anos 20 do século XIX assinalam a afirmação de uma mentalidade que rompe com a dos antiquários, bem como com a atitude da Revolução Francesa. Desde os anos 50 do século XIX que, apesar das diferenças do seu grau de industrialização, a maior parte dos países europeus consagrou o monumento histórico. Consagração que poderia ser definida para o conjunto do período a partir de dois textos simbólicos e complementares, um oficial e administrativo, o outro contestatário e polémico. São eles o *Relatório* «apresentado ao Rei, a 21 de Outubro de 1830, por Guizot, ministro do Interior, para fazer instituir um inspector-geral dos monumentos históricos em França» e o panfleto, publicado em 1854 por John Ruskin, sobre «a abertura do *Crystal Palace*, encarado do ponto de vista das suas relações com o futuro da arte».

A viragem do século XIX é assinalada, especialmente em Itália e na Áustria, por um questionar complexo dos valores e das práticas do monumento histórico, cuja lucidez raramente foi igualada desde então. Todavia, quando em 1964 a assembleia do Icomos ⁽⁵⁾ redige a *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, o quadro teórico e prático no seio do qual se inscreve o monumento histórico permaneceu como o que o século XIX construiu.

O conceito de monumento histórico em si mesmo

Valor cognitivo e valor artístico

Trazido pelo passar do tempo, o valor cognitivo do monumento histórico permanece-lhe solidamente associado durante todo o período que nos ocupa. Símbolo relevante da permanência do laço que unia a historiografia e os estudos de antiguidades, é François Guizot, autor dos *Essais sur l'histoire de France*, e um dos eminentes historiadores da época, quem cria em França o cargo de inspector dos monumentos históricos.

Há que notar, contudo, que no século XIX a economia de saberes tinha recolocado no centro do campo da história da arte, recentemente circunscrito e em organização, a função cognitiva do monumento histórico.

Com efeito, apesar de resistências locais, o século da história distanciou-se face aos antiquários ⁽⁶⁾. A história política e a das instituições concedem toda a sua atenção ao documento escrito, sob todas as suas formas e desinteressam-se do mundo abundante dos objectos que os eruditos dos séculos XVII e XVIII interrogavam. O laço com o universo do fazer distende-se. No século XIX, os historiadores que queriam e sabiam olhar para os monumentos antigos eram excepções e assim continuaram durante muito tempo. No seu *Relatório ao Rei*, Guizot realça bem a nova importância concedida à arte e ao seu estudo cientí-

fico e sublinha o valor dos monumentos para os especialistas entre os quais não aspira a colocar-se. Os seus conhecimentos pessoais sobre a matéria não se traduzem em progressos relativamente a Gregório. O gótico permanece para ele sinónimo de arte nacional. É precedido por estilos «bastardo[s] e degradado[s]», que ele qualifica globalmente de «intermediário[s]»: cinco anos antes, o jovem Victor Hugo falava já de arte *românica* ⁽⁷⁾. Em contrapartida, desde a primeira linha do *Relatório* que «o solo de França» ⁽⁸⁾ é simbolizado pelos seus monumentos. Para Guizot, como para a maioria dos historiadores do seu tempo, os edifícios antigos já não contribuem para fundar um saber, o mesmo que construiu a sua disciplina, mas para ilustrar, e assim servir, um sentimento: o sentimento nacional.

De facto, a substituição dos antiquários é efectuada pelos novos actores recém-chegados à cena do saber: os historiadores de arte. Para eles, as criações da arquitectura antiga vão ser, a partir de então, objecto de um inquérito sistemático relativo à sua cronologia, à sua técnica, à sua morfologia, à sua génese e origens, à sua decoração a fresco, de esculturas e vitrais, bem como à sua iconografia.

Fundado sobre o estudo dos monumentos históricos, está então em vias de constituição um novo corpo de saber, que é, para além disso, alimentado e frequentemente orientado pela reflexão sobre a arte que se desenvolve na esteira da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Já sublinhei a distinção operada durante o Renascimento entre o valor informativo e o valor hedonístico das antiguidades que, num caso, se dirige à razão histórica e, no outro, à sensibilidade estética. Há que voltar a esse ponto, uma vez que a conceptualização do campo da arte a partir do Renascimento não afectou apenas as modalidades da criação artística. Ela conduziu, devido aos caminhos tortuosos da terminologia, a confusões importantes para a semântica dos monumentos históricos a analisar.

As palavras «antiguidades» e «antiquários» estavam livres de ambiguidade, conotadas pelo saber. As locuções *história* e

historiador de arte estão mais conotadas com a palavra *arte* do que com a palavra *história*: elas facilitam uma assimilação e uma confusão do saber artístico e da experiência da arte que são comuns ainda hoje em dia.

É contra esta confusão que reage Riegl, na sua análise axiológica do monumento. Ele retoma a seu cargo a dissociação radical entre valores de saber e valor de arte colocada por K. Fiedler nos seus manifestos dos anos setenta do século XIX, em que este último descreve o desenvolvimento crescente, mal percebido pelos contemporâneos, de uma apreciação intelectual dos monumentos artísticos⁽⁹⁾. Face à atenção crítica testemunhada às criações de artes plásticas, especialmente à arquitectura, e face à multiplicação dos trabalhos historiográficos que lhe eram consagrados, Fiedler temia pelo próprio destino da arte e da sua vitalidade. Ela via aí o sinal da hegemonia vindoura da razão e do seu triunfo sobre as potências criativas da sensibilidade e do instinto, previsto pela filosofia hegeliana⁽¹⁰⁾.

Sem participar de uma filosofia da arte tão elaborada, as mesmas inquietudes foram expressas em França por Mérimée e Viollet-le-Duc, atestando a permanência e a consolidação dos laços que uniam o monumento histórico ao mundo do saber intelectual. Os dois homens provaram suficientemente que tinham, um e outro, vivido a imediação da experiência artística, tal como a descreve Fiedler: Mérimée era assim um dos primeiros a abordar o mundo românico no mesmo nível⁽¹¹⁾. Contudo, no seu confronto com os monumentos históricos, tanto um como outro recorrem à via indirecta da análise racional: o primeiro para convencer os Franceses a conservar a sua herança monumental e para disfarçar a sua falta de sensibilidade estética⁽¹²⁾; o segundo para tentar fundar uma nova arte de construir, vindo em socorro de um «desejo de arte»⁽¹³⁾ e de uma sensibilidade arquitectónica enfraquecida.

O antagonismo das actividades da razão e da arte permaneceu no centro do debate filosófico ocidental. A morte da arte, anunciada por Hegel, acaba por não se cumprir, ao passo que a

experiência privilegiada por Fiedler se tornou em descobrimento do Ser com Heidegger.

A experiência da obra de arte enquanto tal não poderia deixar de ser difícil, precária e a recomençar incessantemente. O monumento histórico não escapa à regra. Mas ele pode também dirigir-se à sensibilidade e ao sentimento por vias menos árduas, largas, fáceis, que todos acolhem e nas quais o século XIX não se envolveu com empenho.

Preparação romântica: o pitoresco, o abandono e o culto da arte

A sensibilidade romântica tinha, com efeito, descoberto nos monumentos do passado um campo de deleite de acesso mais fácil. Redes de múltiplos e novos laços afectivos eram então tecidas com estes vestígios. Não evocarei senão muito rapidamente alguns aspectos desta situação.

A pintura e a gravura românticas fazem com que a representação figurada dos monumentos antigos desempenhe um papel quase oposto ao que lhe tinha sido atribuído anteriormente pelas obras eruditas. A uma iconização museológica e abstracta, em que a imagem tende a substituir-se à realidade concreta das antiguidades, sucede, pelo contrário, uma iconização supletiva que enriquece a percepção concreta do monumento histórico, por via da mediação de um novo prazer. O olhar do antiquário construía do monumento uma imagem independente e tão analítica quanto possível. O olhar do artista romântico inscreve o monumento numa encenação sintética que o dota de um valor pictórico suplementar, sem relação com a sua qualidade estética própria.

A diferença entre as duas aproximações é, por vezes, ilustrada por um único e mesmo artista. É o caso de Turner e da sua obra gravada. Por um lado, ele executa durante os anos noventa do século XIX, para o antiquário Whitaker, ilustrações analíticas

apresentando objectos descontextualizados, dissociados uns dos outros e definidos com rigor pelas suas características morfológicas e decorativas ⁽¹⁴⁾. Por outro lado, entrega a diversos *Annuals* as suas primeiras «topografias pitorescas» ⁽¹⁵⁾, vistas sintéticas nas quais o monumento faz parte de um conjunto no qual está cenograficamente inserido: apresentado, documentado, colorido, em função desse ambiente, com o propósito de produzir um efeito.

As obras ilustradas deste género multiplicaram-se durante os primeiros decénios do século XIX. Monumentos e edifícios antigos, tornados no contraponto necessário das paisagens naturais e rurais ou dos panoramas urbanos, acolhiam novas determinações: implantação, pátina, formas fantásticas, sinais de um novo valor pitoresco. E a pesquisa atenta e amorosa desse pitoresco aplicava-se a todos os géneros de edifícios antigos, por mais obscuros, secretos ou modestos que fossem. Actualmente, as ilustrações de *Voyages* de Nodier e de Taylor, que se queriam livres de qualquer preocupação científica, permanecem, todavia, em muitos casos, como a única fonte documental de que dispõem os historiadores sobre a França urbana e rural nos começos do século XIX.

Para além do imediato e do puro prazer do olhar, a imagem pitoresca pode também engendrar um sentimento de perturbação ou de angústia com que se deleita a alma romântica quando transforma em estigmas as marcas apostas pelo tempo às construções dos homens. Designadas como símbolo do destino humano, elas tomam então um valor moral: duplo emblema do *archè* criativo e da transitoriedade das obras humanas. A ruína medieval, menos antiga, mais disseminada e familiar, testemunha então de forma mais dramática do que a ruína antiga. A praça-forte reduzida às suas muralhas e a igreja gótica de que só subsiste a estrutura revelam, melhor do que se estivessem intactas, o poder fundador que na origem as fez edificar. Mas os musgos corrosivos, as ervas daninhas que arrasam os tectos e arrancam as pedras das muralhas e as faces desgastadas dos

apóstolos no portal de uma igreja românica são o termo desses maravilhosos começos.

Emoção estética engendrada pela qualidade arquitectónica ou pelo pitoresco, sentimento de abandono imposto pela percepção da acção corrosiva do tempo: a ascensão destes valores afectivos integra o monumento histórico no novo culto da arte, chamado a substituir o de um Deus que será dado como morto por um pensador dos finais do século. Na Europa do Norte, a igreja gótica presta-se à transição de um culto para outro: lugar importante, simultaneamente para as celebrações de uma religião ainda viva e para uma procura estética do absoluto. O muito católico Montalembert testemunha, sem o querer, esta contaminação quando, colocando-se ao lado de Victor Hugo no seu combate contra «o vandalismo oficial e municipal», admite a sua dupla «paixão antiga e profunda», «sempre crescente», pela arquitectura da Idade Média enquanto criação do catolicismo e da arte ⁽¹⁶⁾.

Escritores e pintores procuravam identicamente transcrever para formas literárias diferentes, de acordo com os temperamentos individuais e as sensibilidades nacionais, a dimensão mística da arquitectura gótica. Por muito diferentes que sejam, as catedrais de Hugo, de Ruskin ou de Huysmans servem em uníssono o culto da arte. Da mesma forma, o monumento gótico, quer capte e absorva a luz, como em Turner, quer introduza num mundo nocturno e fantástico, como no caso de Doré, ilustrador de Hugo, quer seja ainda um enigma lançado por Friedrich e Carus numa natureza muda, apresenta a transcendência da arte.

Mas, depois de se terem deixado maravilhar pelos sortilégios dos monumentos antigos e de os ter celebrado devidamente, muitos escritores eram levados a tornar-se nos seus defensores titulares. No texto já citado, escrito em 1833, três anos após a criação da Inspecção dos monumentos históricos, é a Victor Hugo, e não a Guizot, que Montalembert outorga a prioridade e proeminência na defesa desta causa ⁽¹⁷⁾. O esteticismo e o sofrimento da alma romântica não são suficientes para explicar por

que razão Hugo e os escritores do seu tempo militaram com tanta convicção e ardor para a conservação dos monumentos históricos.

Revolução industrial: a fronteira do irremediável

Homens da escrita, intelectuais e artistas foram mobilizados por uma outra força: a tomada de consciência de uma mudança de era histórica, de uma ruptura traumática do tempo. Sem dúvida que a entrada na era industrial, a brutalidade com que esta vem dividir a história das sociedades e o seu ambiente e o «nunca mais como antes» que dela resulta são uma das origens do romantismo, pelo menos na Grã-Bretanha e em França. Todavia, o choque desta ruptura ultrapassa largamente o movimento romântico. Mesmo se as suas ondas se repercutiram sobre toda a obra de autores como Hugo e Balzac, esse choque deve ser objecto de uma análise particular. Com efeito, a consciência da chegada de uma nova era e das suas consequências criou, face ao monumento histórico, uma mediação e uma distância consecutivas, ao mesmo tempo que libertava energias adormecidas em prol da sua protecção.

A encenação do monumento histórico, tal como o século XIX o consagra, assenta no contraste, palavra-chave que A.W. Pugin soube dar por título a um dos seus livros⁽¹⁸⁾. Em último plano, temos uma paisagem pitoresca na qual está integrado o edifício. Em primeiro plano, está o mundo em vias de industrialização, sofrendo a agressão frontal e violentamente. Poesia da antiguidade, drama do seu confronto com o que se designa por «nova civilização»: estas duas perspectivas sobre o monumento antigo são simultaneamente construídas por Balzac na *Béatrix* onde a pequena vila de Guérande faz ressurgir um passado encantador, numa página quase digna de Proust⁽¹⁹⁾, e simboliza, ao mesmo tempo, o anacronismo de um grupo social que não soube, ou não quis, adaptar-se à nova civilização das comunicações, das trocas e da indústria.

O mundo acabado do passado perdeu a sua continuidade e a homogeneidade que lhe conferia a permanência do fazer manual dos homens. O monumento histórico adquire por isso uma nova determinação temporal. A distância que dele nos separa é, a partir de então, desdobrada. Ele está acantonado no passado de um passado. Um passado que já não pertence à continuidade do futuro e que mais nenhum presente ou futuro virão aumentar. E, qualquer que seja a riqueza dos filões arqueológicos ainda inexplorados, esta fractura do tempo fixa o campo dos monumentos históricos no canto de uma finitude sem apelo. Desde o Renascimento que as antiguidades, fonte de saberes e de prazeres, surgiam igualmente como referências para o presente, obras que se podiam igualar ou ultrapassar. A partir dos anos vinte do século XIX, o monumento histórico é inscrito no signo do insubstituível: os danos que sofre são irreparáveis⁽²⁰⁾ e a sua perda irremediável.

É assim que, sucedendo ao Nodier de *Voyages*, Hugo, Guizot, Balzac e Mérimée opõem à «antiga» ou à «velha» França, «a nova França» e resumem a sua diferença com fórmulas surpreendentes. Senão, veja-se: Hugo, «A indústria substituiu a arte»⁽²¹⁾; Balzac, «Ao trabalhar para as massas, a indústria moderna vai destruindo as criações da Arte [...]». Nós temos *produtos*, já não temos obras»⁽²²⁾. Em Inglaterra, Carlyle abre caminho a William Morris ao definir esta oposição como a que separa o orgânico do mecânico: «Agora, já nada é feito directa ou manualmente; tudo é efectuado de acordo com regras e obedece ao cálculo. Não é apenas o que exteriormente nos rodeia e o mundo físico que são agora organizados pela máquina, mas também o nosso mundo interior e espiritual»⁽²³⁾. Ruskin sublinha a oposição de um lado e de outro da fatídica linha de divisão entre a *arquitectura* tradicional e a *construção* moderna⁽²⁴⁾. Pública ou doméstica, a primeira tinha por vocação afirmar a permanência do sagrado, articulando na duração as diferenças⁽²⁵⁾ dos homens. A segunda, anónima e padronizada, recusa a duração e as suas marcas: a arquitectura doméstica é substituída por habitações

precárias, onde se vive como em estalagens e a arquitectura pública dá lugar a espaços de ferro e de vidro, cuja superfície o tempo não está autorizado a marcar.

A consagração do monumento histórico surge assim directamente ligada à chegada da era industrial, tanto na Grã-Bretanha como em França. Mas esta chegada e as suas consequências não são interpretadas da mesma forma nos dois países no que diz respeito às suas incidências sobre o destino das sociedades ocidentais. Daí resultam diferenças quanto aos valores atribuídos por ambos os países aos monumentos históricos. Em França, apesar de ser um país de tradição rural, o processo de industrialização é legitimado pela consciência da modernidade, quaisquer que sejam os seus efeitos, negativos ou perversos. É o caminhar da história, a ideia de progresso e a perspectiva de futuro que determinam o sentido e os valores do monumento histórico: no seu manifesto contra o vandalismo, Hugo apela à criação de «uma lei para o passado», «o que uma nação tem de mais sagrado, *depois do futuro*»⁽²⁶⁾.

Em contrapartida, a Inglaterra, apesar de ser a terra natal da revolução industrial, permanece mais apegada às suas tradições, mais orientada para o passado: o ideal de *revival*, que nunca se adaptou em França, inspira aí um movimento florescente⁽²⁷⁾. E, a despeito da sua adesão às ideias de Karl Marx, William Morris não deixou de acreditar numa reversibilidade da história e de louvar o reencontro com o trabalho manual como fundamento de uma arte popular. Também não é surpreendente que os Ingleses tenham dado ao monumento histórico significados mais diversificados e mais em consonância com o presente.

Confrontados com a industrialização, os Franceses interessam-se essencialmente pelo valor nacional e histórico dos edifícios antigos e tendem a promover dos mesmos uma concepção museológica. Victor Hugo dá o tom: «Se é verdade, como todos acreditamos, que a arquitectura, sozinha entre todas as artes, não tenha mais futuro, empreguem os vossos milhões a conservar, a manter e a eternizar os monumentos nacionais e históricos que

pertencem ao Estado e a comprar aqueles que pertencem a particulares»⁽²⁸⁾. O culto do monumento passado coexiste com aquele, rapidamente nomeado, da «modernidade». O pessimismo de Balzac vai mais longe. Ele prevê a destruição completa do património antigo que, a seu termo, não subsistirá senão na «iconografia literária», cujo o exemplo é *La Comédie Humaine*. Distintamente dos antiquários, ele concebe antes de mais o monumento antigo como um precioso objecto concreto, cuja conservação física estipula o preço, mas que, contrariamente aos seus contemporâneos ingleses, ele julga condenado pela evolução da história⁽²⁹⁾.

Os defensores ingleses dos monumentos históricos ignoram este fatalismo. Eles não se resignam com o desaparecimento dos edifícios antigos em proveito da nova civilização que, encarnada pela América, constrói «um mundo sem uma recordação ou uma ruína»⁽³⁰⁾. Para eles, os monumentos do passado são necessários à vida do presente, não sendo nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem tão-somente portadores de saber e de prazer, mas parte do quotidiano.

O valor da devoção

Ruskin referiu também a memória como um novo destino e um novo valor do monumento histórico. «Nós podemos viver sem [a arquitectura], adorar o nosso Deus sem ela, mas sem ela não podemos recordar.» Esta afirmação do célebre capítulo VI («The lamp of Memory») de *The Seven Lamps of Architecture* conserva à arquitectura uma função e um sentido que estão em contradição com as ideias do «Este matará aquele» de Hegel e de Victor Hugo. Ela procede, sobretudo, de uma outra intencionalidade.

Para o autor de *Stones of Venice*, a arquitectura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos a nossa identidade e que é constitutivo

do nosso ser⁽³¹⁾. Mas, mais do que pela história ou por uma história, este passado é, antes de mais, essencialmente definido pelas gerações humanas que nos precederam. Se Ruskin chega, por vezes, a interrogar os monumentos por meio da memória objectiva da história, ele prefere, contudo, uma aproximação afectiva. No entanto, o puritano dentro dele desconfia sempre do esteta⁽³²⁾ e teme cair nas armadilhas hedonistas da arte. É também por intermédio dos sentimentos morais, a devoção e o respeito, que ele entra no mesmo nível do passado. Que recordam então os edifícios antigos? O valor sagrado dos trabalhos que os homens de bem, desaparecidos e anónimos, realizaram para honrar o seu Deus, compor os seus lares, manifestar as suas diferenças. Fazendo-nos ver e tocar o que viram e tocaram as gerações desaparecidas, o mais humilde lar⁽³³⁾ possui, a par do edifício mais glorioso, o poder de nos colocar em comunicação, quase em contacto, com elas. Ruskin utiliza uma metáfora com a qual Bakhtin nos familiarizou desde então: os edifícios do passado falam connosco, fazem-nos escutar vozes⁽³⁴⁾ que nos envolvem num diálogo.

Importa, todavia, recordar que os monumentos históricos não são o ponto de partida da reflexão de Ruskin sobre a arquitectura. Em *The Seven Lamps*, bem como em *Stones of Venice*, ou em múltiplas conferências que deu a partir dos anos cinquenta do século XIX, Ruskin interroga-se acerca da construção da sua época em particular e sobre a natureza da arquitectura em geral. Ele pergunta-se como poderia ela reencontrar o valor de devoção que lhe era consubstancial, na crise iniciada pela revolução industrial. Dito de outra forma, como é que, de acordo com uma fórmula aparentemente sibilina, «a arquitectura do presente [poderia ser] tornada histórica»⁽³⁵⁾. Este qualificativo só é merecido, segundo Ruskin, se a arquitectura se reapropriar da sua essência e do seu papel memorial por via da qualidade do trabalho e do investimento moral de que teria sido objecto.

Vê-se que Ruskin, reaproximando assim os edifícios do presente e do passado, não está longe de tornar a dar ao monumento

histórico o valor e a função do monumento original⁽³⁶⁾. Com efeito, abstracção feita do valor histórico que lhe é inerente, o primeiro distingue-se do segundo apenas pelo carácter impreciso, geral e mesmo genérico, do que ele recorda à memória, através do sentimento difuso de devoção: a figura intacta da obra, solidária e manualmente realizada pelas gerações humanas.

A ideias de Ruskin enriqueceram o conteúdo do conceito de monumento histórico ao fazer parte deste, de pleno direito, a arquitectura doméstica. Para mais, ao criticarem os que se interessam pela «riqueza isolada dos palácios»⁽³⁷⁾, Ruskin sonha também com a *continuidade* do tecido formado pelas habitações mais humildes. Ele é o primeiro, rapidamente seguido por Morris, a incluir os «conjuntos urbanos»⁽³⁸⁾ na mesma categoria dos edifícios individuais, que é a do campo da herança histórica a preservar.

Ao recordar à memória afectiva a dimensão sagrada das obras humanas, o monumento histórico adquire, para além disso, uma universalidade sem precedentes. O monumento tradicional, sem qualificativo, estava universalmente distribuído, mas fazia reviver passados particulares de comunidades particulares. O monumento histórico fazia então apenas referência a uma concepção ocidental da história e às suas dimensões nacionais. Em contrapartida, na concepção de Ruskin, quaisquer que sejam as civilizações ou grupos sociais que o ergueram, o monumento histórico dirige-se igualmente a todos os homens.

Ruskin e Morris são assim levados, antes de mais ninguém, a conceber a protecção dos monumentos históricos à escala internacional e a militar pessoalmente pela defesa desta causa. Na imprensa e no terreno, advogam a causa e batem-se pelos monumentos e pelas cidades antigas de França, da Suíça, de Itália. Ruskin inquieta-se: «Será necessário que esta pequena Europa, este canto do nosso globo engastado no cinzento de tantas igrejas antigas, será necessário que este pequeno fragmento do pavimento do mundo, gasto pelos passos de tantos peregrinos, seja integralmente varrido e ornado de novo para a mascarada do

Futuro?»⁽³⁹⁾ Ele propõe mesmo, a partir de 1854, a criação de uma organização europeia de protecção, dotada de estruturas financeiras e técnicas adequadas e lança a noção de «bem europeu»⁽⁴⁰⁾. Quanto a Morris, depois de se ter insurgido contra a destruição de um bairro popular em Nápoles⁽⁴¹⁾, conduz o combate para além das fronteiras europeias, até à Turquia e ao Egipto, onde procura fazer proteger as arquitecturas árabe e copta⁽⁴²⁾.

Em todos estes domínios, os Britânicos foram pioneiros. A sua substituição foi assegurada de seguida pelos Italianos, em particular Gustavo Giovanni⁽⁴³⁾. Este último elaborou, em 1913, o conceito de arquitectura menor que, numa perspectiva mais geral, menos moral, mais historicista e mais esteta, ultrapassa e engloba o conceito de arquitectura doméstica. A arquitectura menor torna-se parte integrante de um novo monumento, o conjunto urbano antigo: «Uma cidade histórica constitui em si um monumento, quer pela sua estrutura topográfica, quer pelo seu aspecto paisagístico, quer ainda pelo carácter das suas vias e pelo conjunto dos seus edifícios maiores e menores. Também a um monumento individual seria igualmente conveniente aplicar leis de protecção e os mesmos critérios de restauro, de levantamento, de reconstrução e de inovação»⁽⁴⁴⁾. Constatar-se-á a novidade das ideias e dos partidos de Giovannoni no capítulo que a história complexa da invenção do património urbano histórico desde os primeiros combates de Ruskin nos pareceu merecer.

Práticas: legislação e restauro

A consagração do monumento histórico não mereceria o seu nome se se limitasse ao reconhecimento de novos conteúdos e valores. Ela está, para além disso, fundada sobre um conjunto de práticas cuja institucionalização foi catalizada pelo poder das forças destrutivas – já não deliberadas e ideológicas, mas inerentes à lógica da era industrial – que ameaçam desde então os monumentos históricos. A mutação que transforma simultanea-

mente os modos de vida e a organização espacial das sociedades urbanas europeias torna obsoletos os tecidos urbanos antigos. Os monumentos que aí se inserem aparecem de repente como obstáculos e entraves a derrubar ou a destruir para dar um lugar limpo ao novo modo de urbanização, ao seu sistema e às suas escalas viárias e parcelares. Para além disso, a manutenção dos edifícios antigos é cada vez mais negligenciada e o seu restauro já não obedece a conhecimentos regulamentados. É-se assim confrontado com dois tipos de vandalismo, que foram, na época, designados em França e em Inglaterra pelos mesmos adjectivos: *destruidor* e *restaurador*.

Montalembert traçou para cada um deles o palmarés mordaz dos seus promotores. Ele atribui o primeiro prémio de «vandalismo destruidor» ao «governo», o segundo aos «presidentes de câmara e [aos] conselhos municipais», o terceiro aos «proprietários», o quarto aos «falsos conselhos e [aos] padres». «Em quinto lugar, e a uma grande distância dos seus precedentes [vem] a sublevação popular.» No que diz respeito ao «vandalismo restaurador», a palma volta para o clero, seguido do governo, os conselhos municipais e os proprietários. A sublevação popular tem ao menos a «vantagem de nada restaurar»⁽⁴⁵⁾.

Estes são os protagonistas, praticamente nesta ordem de importância, que Mérimée affrontará aquando das suas rondas de inspecção, na Viena Lionesa⁽⁴⁶⁾, por exemplo, onde durante vinte anos conduzirá um combate homérico para preservar da demolição (baptistério de Saint-Jean, torre de Saint-Porchaire de Poitiers) ou da degradação (Saint-Savin, Notre-Dame de Poitiers) os elementos principais do património de Poitiers.

No contexto do século XIX, a acção dos defensores do património não podia ser eficaz se não assumisse duas formas específicas e complementares: uma legislação de protecção e uma disciplina de conservação.

Origem da legislação francesa sobre monumentos históricos

Por muito interessante que seja, não posso entrar aqui no conteúdo e nas particularidades das diferentes legislações nacionais ⁽⁴⁷⁾. Evocarei apenas os trabalhos que precederam a activação da legislação francesa, durante muito tempo uma referência, primeiro para a Europa e depois para o resto do mundo, devido à clareza e à racionalidade dos seus procedimentos.

A via tinha sido aberta pelo Comité de Instrução Pública durante a Revolução. No entanto, o caminho que se conclui em 1887, com a promulgação da primeira lei sobre os Monumentos históricos, é laborioso. Entre 1830, quando Guizot criou por decreto o cargo de inspector dos monumentos históricos, e 1887, situa-se uma longa e heróica fase de experimentação e de reflexão: todo o dispositivo (centralizado) de protecção repousa então sobre a fé e a dedicação de alguns homens, que assistem gratuitamente o inspector. Eles não dispõem nem de instrumentos específicos, nem de serviços especializados para os ajudar a realizar a missão de que se encarregaram.

O posto de inspector coube, em primeiro lugar, a Ludovic Vitet. Este demite-se em 1834, em favor de Mérimée, depois de ter decidido consagrar-se a uma carreira de deputado que lhe ia permitir orientar a política orçamental do Estado favorável aos monumentos. O inspector tem por missão, a partir de então, determinar, ou dito, de outra forma, «classificar» os edifícios que têm direito ao estatuto de monumento histórico. É, em breve, assistido nesta tarefa e na repartição dos créditos do Estado ⁽⁴⁸⁾, destinados à manutenção e ao restauro dos edifícios classificados, pela Comissão dos Monumentos Históricos, criada por circular em 10 de Agosto de 1837. Os membros benévols desta comissão e do Comité de Trabalhos Históricos criados em 1830 ⁽⁴⁹⁾ iriam durante décadas realizar com paixão, competência e regularidade um trabalho discriminatório, simultaneamente reflexivo e prático. Eles foram os seus primeiros verdadeiros profissionais. Ao lado de Victor Hugo, Montalembert e Victor

Cousin, o barão Taylor ⁽⁵⁰⁾ foi uma das figuras mais originais e activas.

Vantagens do sistema: o processo de classificação, investido da autoridade do Estado e completamente centralizado sob a dependência imediata do ministro do Interior, torna-se num formidável instrumento de localização e de controlo. O número de monumentos classificados passa de 934 a 3000 entre 1840 e 1849 ⁽⁵¹⁾. As regras da sua selecção não são ditadas pelos critérios de erudição, mas pelos imperativos pragmáticos e económicos de uma política de conservação e de protecção ⁽⁵²⁾. Elas permitem assim uma unidade de acção impossível às associações inglesas, que as suas ideologias e posições doutrinárias separam. Inconveniente do sistema: a tarefa do inspector é esmagadora. Testemunha-o claramente, menos de um ano após a sua nomeação, o primeiro *Relatório* de L. Vitet ao ministro do Interior sobre «os monumentos, as bibliotecas, os arquivos e os museus dos departamentos do Oise, de Aisne, de Marne, do Norte e do Pas-de-Calais». As condições nas quais se efectuam as viagens de inspecção são detestáveis. Na sua correspondência, Mérimée deixa adivinhar as repercussões do estado das estradas e das deficiências hoteleiras sobre a sua saúde ⁽⁵³⁾.

Os trabalhos atribuídos à comissão são também consideráveis. Para além disso, como bem demonstrou F. Bercé ⁽⁵⁴⁾, esta centralização realiza-se em detrimento das sociedades locais de antiquários e das sociedades de arqueologia, recém-nascidas ⁽⁵⁵⁾ sob o impulso de Arcisse de Caumont. Em vez de aí se desenvolver as competências e de se estimular as iniciativas num trabalho de colaboração, a estrutura central instituída por Guizot marginaliza estas instituições. Apesar da penúria dos seus meios, os homens de Paris cobiçam o seu poder. Temem os intervenientes locais e acantonam-nos em tarefas eruditas que consideravam subalternas. Correndo o risco de serem inconsequentes, censuram-lhes, na altura, o facto de não estarem envolvidos nos circuitos práticos da conservação e do restauro dos monumentos, que contribuíram para lhes vedar. É o oposto da situação

inglesa, em que as sociedades de protecção⁽⁵⁶⁾ continuam a prosperar e a envolver-se sem intermediário nas tarefas de conservação. Exemplo: W. Morris cria em 1877 a Society for the Protection of Ancient Buildings. Um ano mais tarde, ele reuniu documentação relativa a 749 igrejas intactas. Última desvantagem francesa relativamente às sociedades de protecção britânicas, privadas e locais, é a penúria dos financiamentos estatais, que nenhum mecenato sustenta. O inspector e a Comissão são obrigados a sacrificar numerosos monumentos. Os que são salvos são em geral subtraídos às incertezas da utilização viva e destinados à mesma «visita» que os objectos de museu.

Uma primeira lei foi finalmente promulgada em 1887. Uma regulamentação completa-a em 1889. É-lhe dada forma definitiva em 1913, constituindo actualmente esse documento o texto legislativo de referência sobre os monumentos históricos⁽⁵⁷⁾. É a instituição de um aparelho de Estado centralizado, dotado de uma poderosa infra-estrutura administrativa e técnica, o Serviço dos Monumentos Históricos, e de uma grelha de procedimentos jurídicos adaptados para o conjunto de casos previsíveis.

Esta legislação confirma a centralização, a unidade e a coerência da política francesa de conservação dos monumentos históricos, que se vê de seguida dotada de meios de acção próprios. De acordo com a tradição centralizada de França, ela não deixou, por isso, de servir de modelo a outros países em que o papel do Estado era menos preponderante e a descentralização tradicional (Alemanha, Itália). Em Inglaterra, a intervenção do Estado na gestão e conservação dos monumentos históricos apareceu tarde, com o Ancient Monuments Protection Act de 1882, e permaneceu reduzida⁽⁵⁸⁾.

A lei de 1913 não ia, contudo, revelar-se sem inconvenientes: peso da burocracia e esbatimento progressivo do papel activo, estimulante e anticonformista representado por actores benévolos, substituídos por funcionários. Para além disso a Comissão dos Monumentos não conserva senão um poder consultivo e, em muitos casos, os seus conselhos não são seguidos. Finalmente, a

fraqueza maior é o vazio doutrinal sobre o qual repousa o quadro administrativo, técnico e jurídico dos procedimentos. A definição de monumento histórico testemunha-o: móvel ou imóvel «cuja conservação apresente, do ponto de vista da história ou da arte, um interesse público»⁽⁵⁹⁾. Ela não está provida nem de uma análise da noção, nem de critérios de discriminação prática. Esta carência, cujas causas mereceriam ser procuradas e analisadas, é, sem dúvida, responsável pelo atraso da França neste domínio durante o século XX.

Em 1825, Victor Hugo indignava-se com a sorte precária à qual estavam abandonados os monumentos franceses. E acrescentava: «Há que parar o martelo que mutila a face do país. Uma lei *bastaria*. Que se faça. *Quaisquer que sejam os direitos da propriedade*, a destruição de um edifício histórico não deve ser permitida»⁽⁶⁰⁾. Linhas significativas. Na óptica do longo prazo, elas antecipam as restrições que o legislador francês, herdeiro da Revolução de 1789, trará ao direito de propriedade dos detentores privados do património histórico. Mas elas atestam também um belo optimismo: ainda que acompanhadas de medidas penais, uma lei não basta. Constatase hoje esse facto. A preservação dos monumentos antigos é, antes de mais, produto de uma mentalidade.

O restauro enquanto disciplina

Querer e saber «classificar» monumentos é uma coisa. Saber depois conservá-los fisicamente e restaurá-los é um outro assunto, que assenta sobre outros conhecimentos. Ele exige uma prática específica e praticantes especializados, os «arquitectos dos monumentos históricos», que o século XIX inventou.

Em França, foi a obra de Vitet e de Mérimée. Evocar, ainda que rapidamente, a sua aventura particular traz consigo um conjunto de problemas gerais, ainda actuais e que envolvem, à sua maneira, o sentido do monumento histórico. Retomemos o

exemplo da Viena Lionesa. Na sua primeira viagem, Mérimée manda classificar a igreja de Saint-Savin. O edifício, cuja abóbada apresenta fissuras, exige reparações e consolidações de urgência. Mérimée não é arquitecto. Diferentemente dos antiquários e dos historiadores de arte, de que faz, no entanto, parte, o seu cargo confronta-o com questões práticas e técnicas que dizem respeito à construção e à arquitectura. Ele serve de contacto entre o saber dos historiadores e o conhecimentos dos praticantes e enfrenta, neste papel, três obstáculos maiores.

O primeiro é comum ao conjunto de países europeus, com excepção de Inglaterra: a ignorância dos arquitectos, em especial dos arquitectos dos departamentos e das comunas, em matéria de construções medievais ⁽⁶¹⁾. Desde a Idade Clássica que o estudo da construção antiga faz parte da formação dos arquitectos. Ainda melhor: estes últimos contribuíram activamente para o avanço da arqueologia greco-romana. Na esteira de Soufflot e de Le Roy, Hittorf e Garnier, por exemplo, trouxeram as provas da policromia da arquitectura antiga. Em contrapartida, tudo está por aprender no domínio do gótico. A situação da arquitectura românica é ainda pior: ela é desprezada e julgada sem valor, não apenas pelos praticantes, mas também por historiadores de arte com a estatura de Caumont ⁽⁶²⁾.

Mérimée relata, exemplarmente, os custos deste desconhecimento aquando das suas viagens no Poitou. Graças às subvenções atribuídas pelo Estado em 1835 e 1837, Dublin, arquitecto do departamento da Viena Lionesa, fechou com cimento a fissura longitudinal da abóbada da igreja de Saint-Savin, sem se preocupar com os frescos com que ela estava ornada. «Este crime», escreve Mérimée a Vitet, «é obra do último arquitecto demissionário. O seu sucessor não me inspira qualquer confiança. Tem a infelicidade de ser terrivelmente estúpido e muito ignorante» ⁽⁶³⁾. Mesma inconveniência no baptistério de Saint-Jean de Poitiers, onde os Antiquários do Oeste encorajaram a destruição de maciços românicos em benefício de uma reconstituição aleatória do edifício paleocristão original ⁽⁶⁴⁾.

Segundo obstáculo, característico de França, é o antagonismo entre Paris e a província. A vontade centralizadora dos inspectores e da Comissão de Monumentos Históricos faz com que eles escolham arquitectos formados na Escola de Belas-Artes de Paris. Estes são votados à hostilidade, leia-se à malevolência local ⁽⁶⁵⁾.

Obstáculo mais grave, por final, é o facto do trabalho de consolidação e de restauro não surgir como gratificante aos olhos dos praticantes. Não é prestigioso, não solicita o «génio criativo» do artista e não é, para mais, remunerado. E. Labrouste, o célebre autor da sala de leitura da Biblioteca Nacional, foi escolhido, em função da sua competência e da sua cultura eclética, para restaurar a colegial de Mantes. Alguns anos mais tarde, o campanário da igreja desaba. Descobre-se que Labrouste, ocupado com tarefas mais gloriosas, tinha delegado o assunto para as mãos de um colega local ⁽⁶⁶⁾.

Os inspectores não deviam apenas dar sinais de psicologia para detectar no meio parisiense e mundano dos prémios de Roma, ou aquando das suas viagens pela província, os poucos homens susceptíveis de investirem a sua actividade profissional na conservação do passado. Havia também que os formar: iniciá-los na história da arte e na história da construção, então em gestação, fazer com que elevassem a método a circunspecção e a humildade. Mérimée e Vitet foram eles próprios obrigados a ensinar esta pedagogia, por falta de uma instituição especializada ou, pelo menos, de um curso de História da Arquitectura Medieval, que eles não conseguem impor à Escola de Belas-Artes ⁽⁶⁷⁾.

No decorrer do século XX, os estudos preparatórios para a conservação e o restauro dos monumentos históricos exigiram a aquisição suplementar de novos numerosos saberes científicos e técnicos, ligados, em particular, à constituição dos materiais ⁽⁶⁸⁾. Mas, a história da arquitectura permaneceu também absolutamente fundamental. Ela representou, ver-se-á, um trunfo importante em Itália e nos países de língua alemã, onde foi frequentemente integrada no ensino das escolas de arquitectura. Em França, esse ensino faltou sempre à Escola de Belas-Artes.

A intervenção de técnicos especializados nos monumentos arquitectónicos não exige apenas conhecimentos positivos, históricos, técnicos e metodológicos. Ela implica também uma doutrina que possa articular de forma muito diferente estes saberes e estes conhecimentos práticos, ao modificar os objectivos e a natureza da intervenção arquitectónica. A nova disciplina que é a conservação dos monumentos antigos, e que se constituiu a partir dos anos vinte do século XIX, está necessariamente solidária com os valores e novos sentidos então atribuídos ao monumento histórico.

As aporias do restauro: Ruskin ou Viollet-le-Duc

É assim que o debate acerca do restauro, que tinha inicialmente dividido os antiquários e os arquitectos ingleses nos finais do século XVIII, se encontra enriquecido e alargado às dimensões da cena europeia. Esquemáticamente, opõem-se duas doutrinas: uma, intervencionista, predomina no conjunto dos países europeus; a outra, anti-intervencionista, é sobretudo característica de Inglaterra. O seu antagonismo pode ser simbolizado pelo dos dois homens que respectivamente as defenderam com mais convicção e talento: Viollet-le-Duc e Ruskin.

Na Grã-Bretanha, os termos da polémica endureceram. Do lado dos intervencionistas, Wyatt, a ovelha negra de Cartner e de Milner, foi substituído por Gilbert Scott (1811-1878), o inimigo de Ruskin e Morris. Um conhecimento da arquitectura medieval muito superior à do seu antecessor permite a Scott defender, em nome da fidelidade histórica, posições «correctivas». Ele publica em 1850 a obra *Plaidoyer pour la restauration fidèle de nos églises anciennes* ⁽⁶⁹⁾, depois de ter declarado em 1842 que desejava ver expurgada a palavra «restauro» do vocabulário arquitectónico ⁽⁷⁰⁾. Ele dá-se mesmo ao luxo de criticar a atitude de Viollet-le-Duc, apesar de a sua própria doutrina ser uma réplica mais radical da dele, aliás sustentada pela Sociedade

dos Eclesiologistas ⁽⁷¹⁾. Este apoio permitiu-lhe intervir sobre a maior parte das grandes catedrais inglesas e as suas ideias foram dominantes na Grã-Bretanha até aos anos noventa do século XIX.

Por seu lado, Ruskin, secundado por Morris, defende um anti-intervencionismo radical, até então sem exemplo, e que é consequência da sua concepção de monumento histórico. O trabalho das gerações passadas confere aos edifícios que elas nos legaram um carácter sagrado. As marcas que o tempo imprimiu sobre elas fazem parte da sua essência. Morris desenvolve este tema segundo uma argumentação pessoal, deixando em aberto a hipótese optimista de um *revivalismo* da arte antiga. O valor dos monumentos do passado resulta menos da grande quebra dos conhecimentos práticos provocada pela revolução industrial, do que de uma tomada de consciência característica do século XIX. O desenvolvimento dos estudos históricos permitiu a este século pensar, pela primeira vez, o carácter único e insubstituível de qualquer acontecimento, bem como o de toda a obra pertencente ao passado ⁽⁷²⁾.

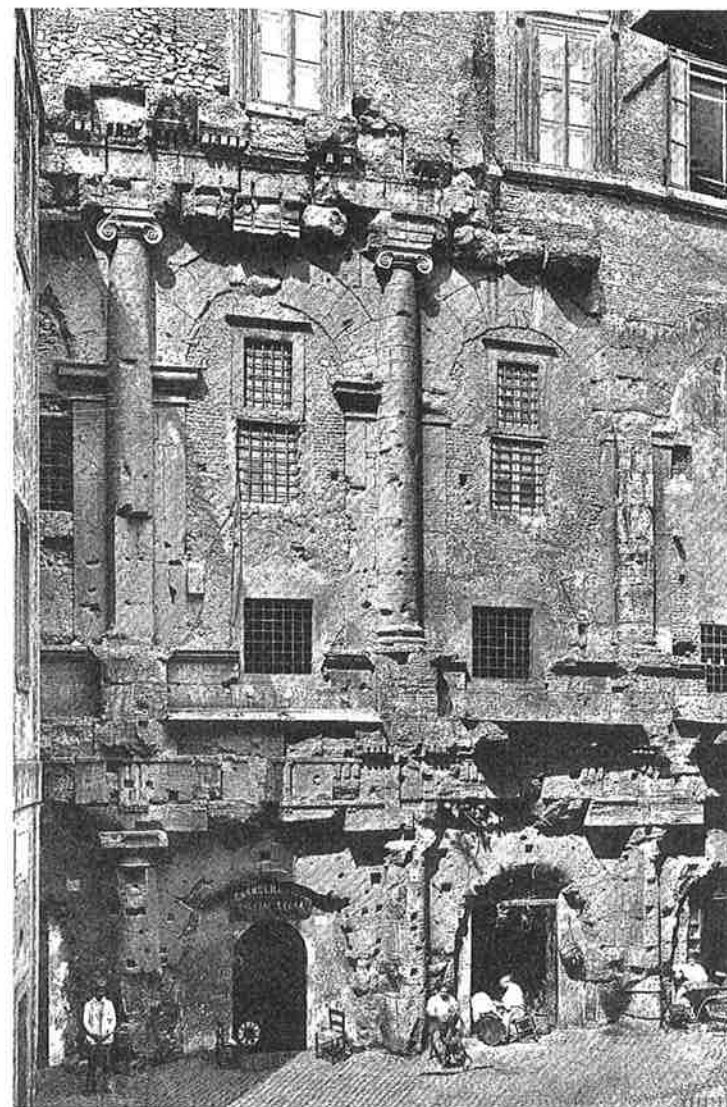
Conclusões: não nos é permitido tocar nos monumentos do passado. «*Nós não temos o mínimo direito de o fazer. Eles não nos pertencem. Eles pertencem, em parte, aos que os edificaram, em parte ao conjunto de gerações humanas que nos seguirão*» ⁽⁷³⁾. Qualquer intervenção sobre estas «reliquias» ⁽⁷⁴⁾ é um sacrilégio. A violência das imprecações de Ruskin contra o restauro rebenta na segunda parte de «*The Lamp of Memory*», repercute-se nas conferências ulteriores do crítico e encontra ecos vibrantes em parte da imprensa inglesa ⁽⁷⁵⁾. No verdadeiro sentido do termo, restauro significa «a destruição mais total que uma construção pode sofrer», «a coisa é uma mentira absoluta». O projecto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. Tanto como dar vida a um morto.

Morris, talvez ainda melhor do que Ruskin, denuncia a inanidade da reconstituição ou da cópia. Elas suporiam que fosse possível, quer reemergir no espírito do tempo em que o edifício

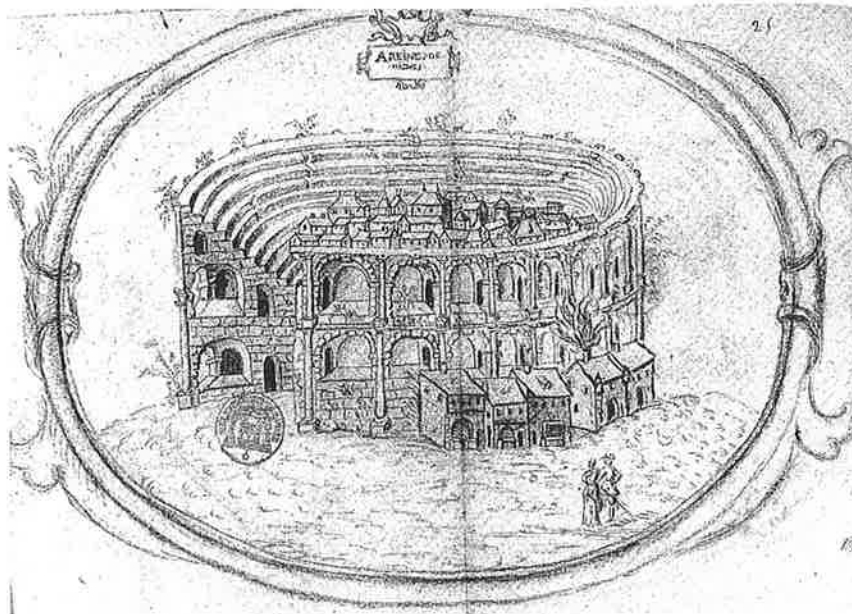
foi construído, quer identificarmo-nos completamente com o artista⁽⁷⁶⁾. Para Ruskin e para Morris, querer restaurar um objecto ou um edifício é ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido. Parece que para eles o destino de qualquer monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva.

Contudo, percebe-se que este assunto pode, na realidade, ser contrariado, e que os dois campeões do anti-intervencionismo preconizam a manutenção dos monumentos e admitem que se os consolide, com a condição de ser de forma invisível⁽⁷⁷⁾. De facto, a intransigência com a qual eles condenam o restauro explica-se pela sua fé incondicional na perenidade da arquitectura enquanto arte. Daí resulta, para Ruskin, a afirmação dogmática de uma «arquitectura histórica» necessária e, para Morris, de um *revivalismo* necessário. Para este último, os monumentos antigos fazem «parte do mobiliário da nossa vida quotidiana»⁽⁷⁸⁾. A palavra é bela. Designa bem a precaridade que os insere na grande cadeia temporal e situa-os no oposto dos objectos de museu, no mesmo plano que os edifícios do presente, chamados a representar o mesmo papel e a reencontrar o mesmo destino.

Do lado francês, a doutrina e a prática do restauro são dominadas pela figura de Viollet-le-Duc. A partir dos seus escritos sobre o assunto e das suas intervenções relativos aos monumentos franceses, é fácil retirar uma imagem da sua obra que o opõe, ponto por ponto, à obra de Ruskin. Desde há quase um século que a contribuição de Viollet-le-Duc é, geralmente, reduzida a uma célebre definição do seu *Dicionário*: «Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento»⁽⁷⁹⁾. Também a sua concepção «ideal» dos monumentos históricos participa dessa redução. Os monumentos históricos fundam, na prática, um intervencionismo militante de que se tornou conveniente denunciar ritualmente a arbitrariedade: fachada gótica inventada da catedral de Clermont-Ferrand, coruchéus acrescentados a Notre Dame de Paris e à Sainte-Chappelle, esculturas destruídas ou mutiladas substituídas por cópias, reconstituições fantasistas do castelo de



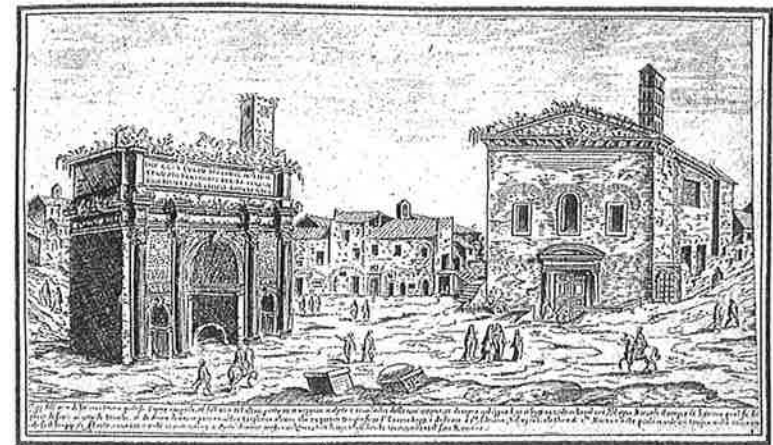
O teatro de Marcellus em Roma, por volta de 1880: desde a Idade Média tapado e ocupado, simultaneamente, por famílias patrícias e artesãos.



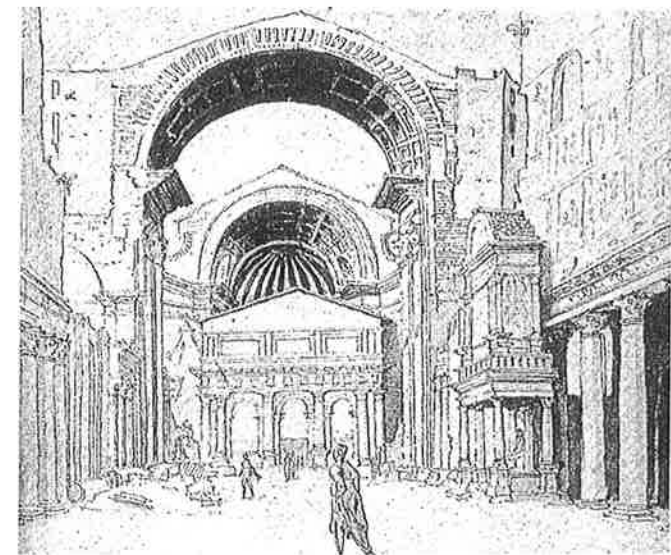
«O homem da Idade Média não considera nunca o passado como morto, porque mal consegue pensá-lo enquanto conhecimento» (Ph. Ariès). Ele cerca, sem escrúpulos, os grandes documentos da antiguidade, como as arenas de Nîmes, desobstruídas apenas em meados do século XIX. Em contrapartida, J. Pineton na sua ode de 1560 a P. Albenas:

«Vou muitas vezes divertir-me
Para quebrar a minha inquietação
Ao pomposo anfiteatro
[...]
A bela cidade, digo,
Não é a que é vista,

Mas a que outrora foi,
Cujas relíquias,
Torres e velhos fragmentos
Muralhas magníficas
Dão ainda alguns indícios
Da grandeza das antigas.»

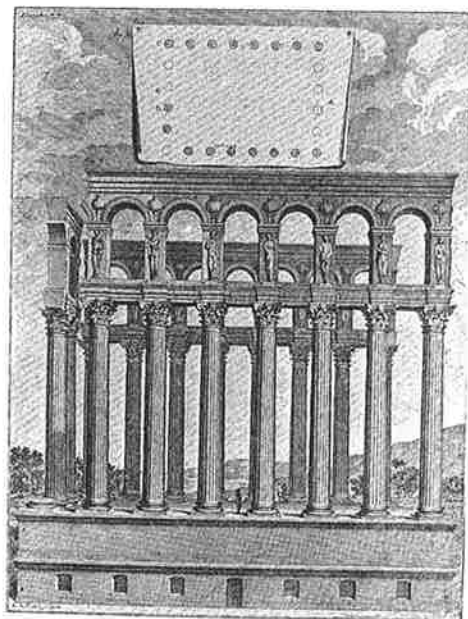
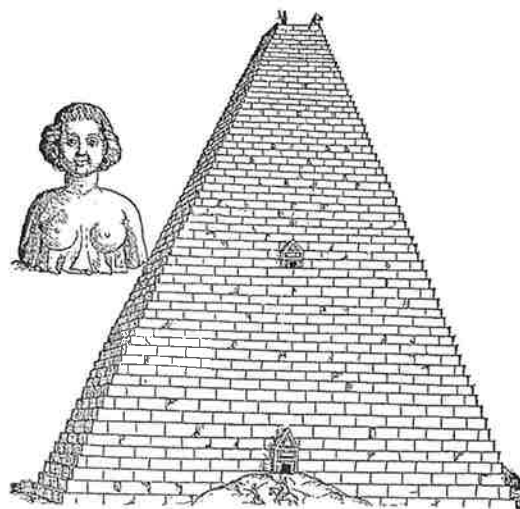


As torres defensivas, erguidas no século XI pelos Romanos, não poupam os monumentos antigos, como o arco de Septímio Severo, numa gravura de Du Pérac, em 1575.

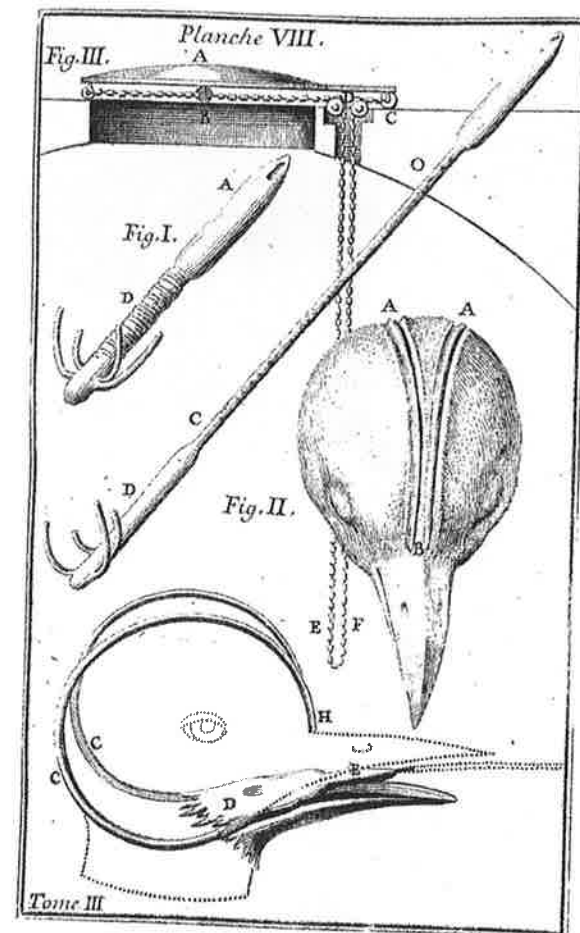


São Pedro de Roma: vista simultânea da basílica constantina, em demolição, e do novo santuário em construção, por Marten van Heemskerck entre 1534 e 1536.

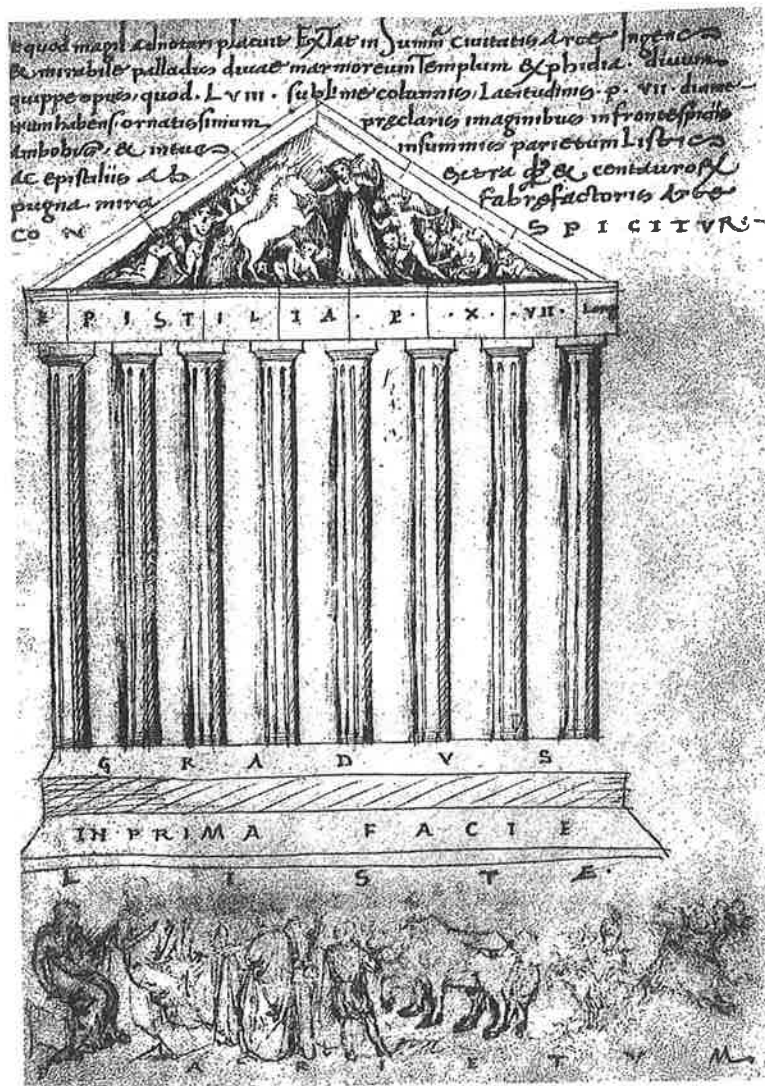
No seu livro de Antiquidades dedicado a Francisco I (1540), Serlio dá das «admirabilíssimas construções dos Egípcios» duas imagens: a da esfinge (à esquerda) e a da «pirâmide a sete milhas do Cairo», que alimentaram a imaginação dos antiquários e dos arquitectos até ao século XVIII.



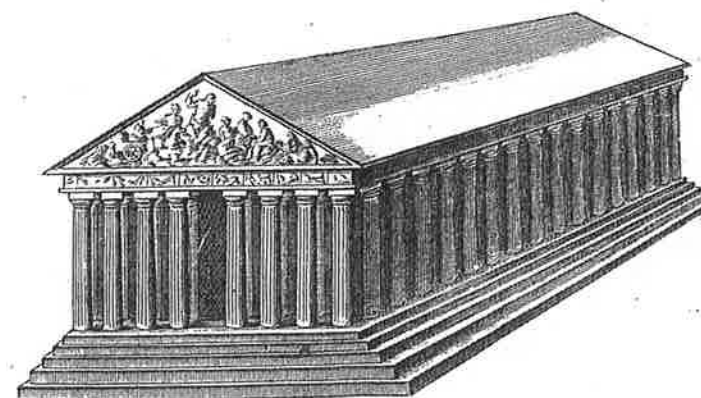
«Está no meio da cidade. Entra-se nele por um pavilhão a que esse edifício serve de jardim», indica Claude Perrault que, aquando da sua *Voyage à Bordeaux* descreveu e recolheu as plantas do «palácio da Tutela», grandioso monumento romano, arrasado em 1677, por ordem de Luís XIV, para ampliar o Palácio Trompette.



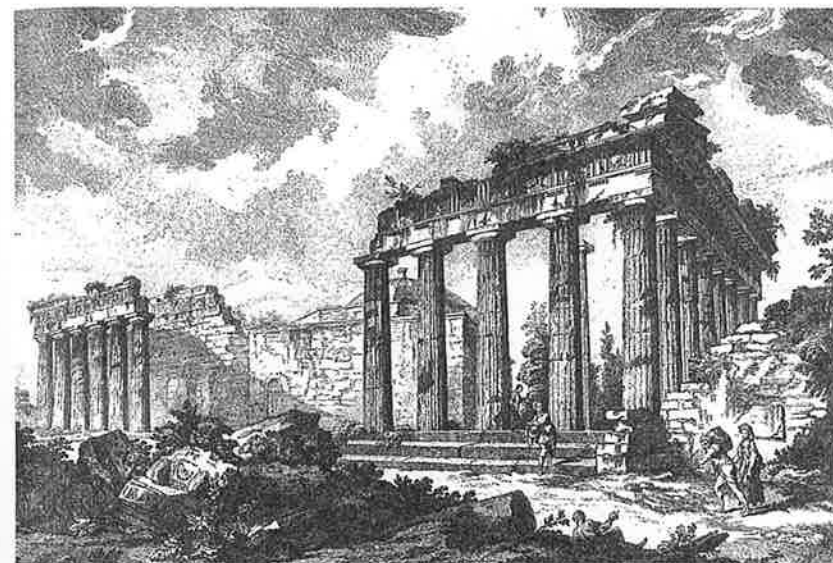
Estudo da língua do picanço, gravura extraída dos *Essais de physique ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1688, por Claude Perrault: o estudo morfológico dos monumentos e o dos animais andaram a par, por vezes conduzidos pelos mesmos sábios.



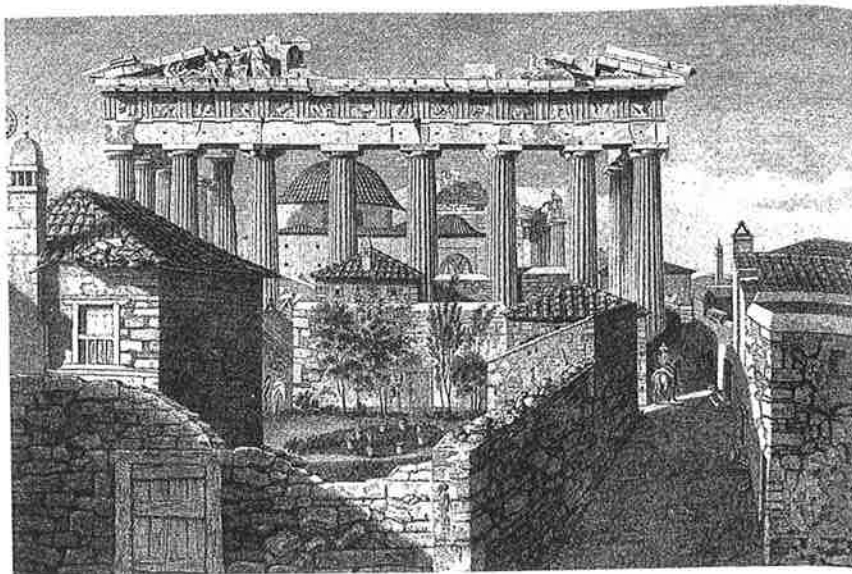
Foram necessários mais de três séculos para obter dos viajantes uma representação realista do Pártenon. Cópia da primeira imagem desse templo, por Ciriaco de Ancona (1444), que se inspira nos autores antigos e não na sua experiência.



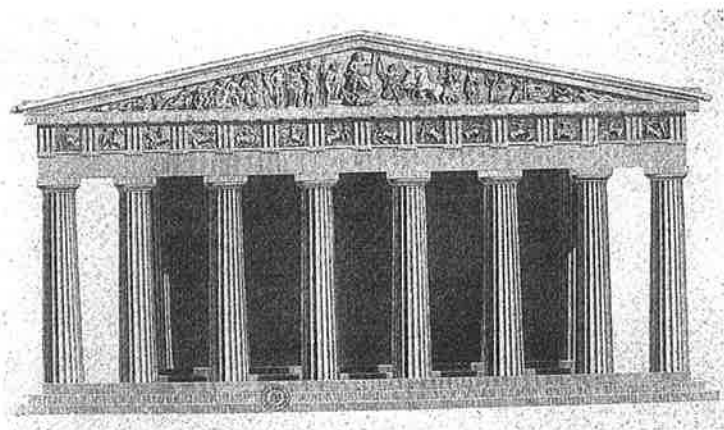
Jacob Spon visita o Pártenon em 1676 e não deixa de transmitir uma imagem menos abstracta e simbólica, que será reproduzida na maior parte das colecções sobre Antiguidades, inclusive as de Montfaucon.



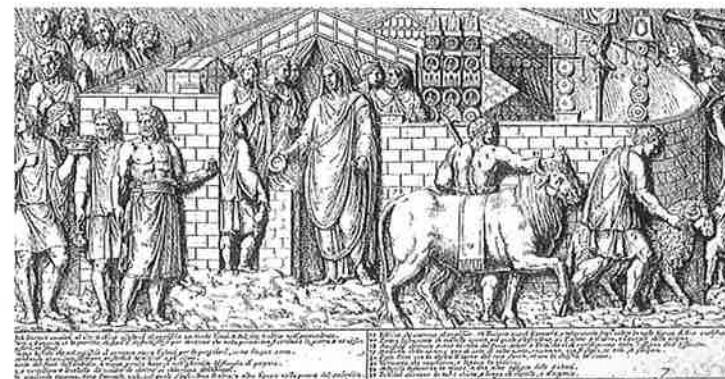
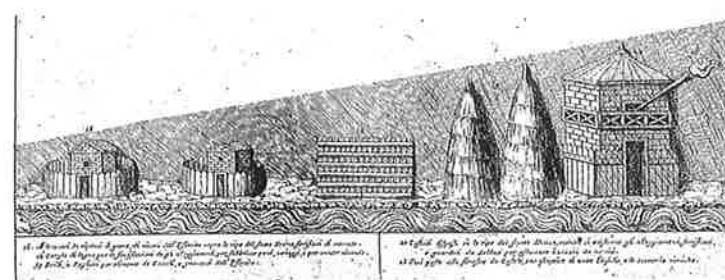
Com a sua segunda edição dos *Plus Beaux Monuments de la Grèce* (1770), Julien David Le Roy integra a imagem do Pártenon numa concepção histórica e científica da arquitectura.



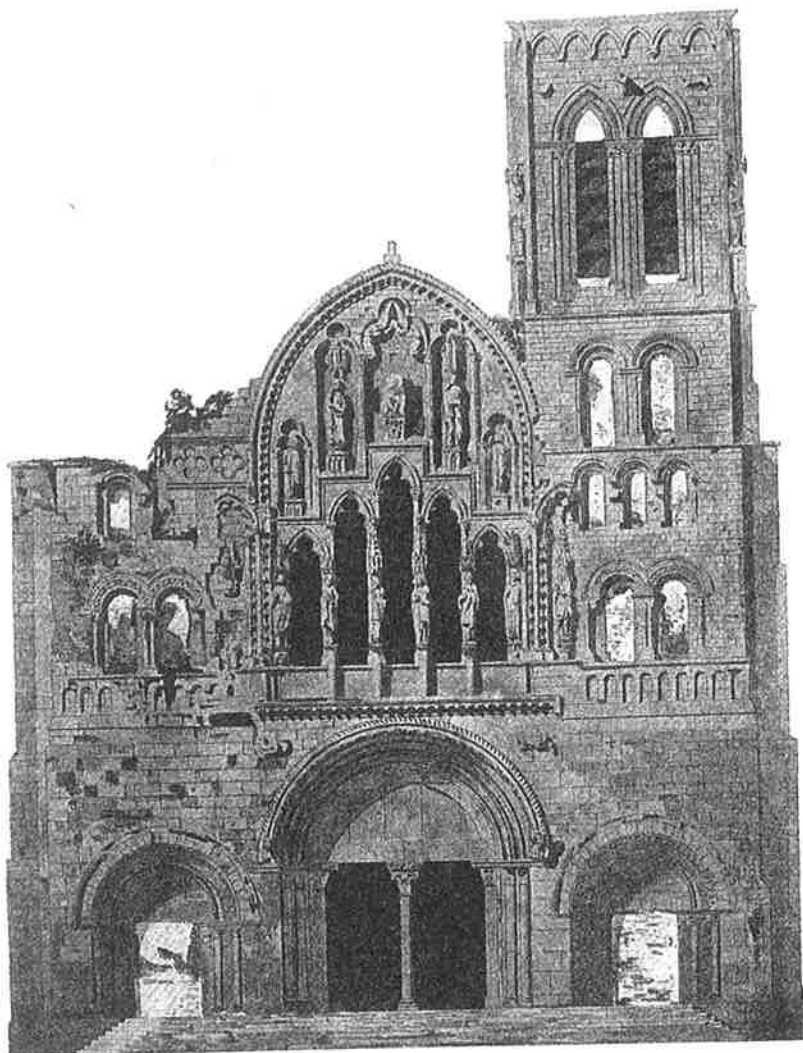
Os inventários de J. Stuart e de N. Revett são conduzidos mais cientificamente, mas num espírito menos moderno que os de Le Roy. As suas vistas da Acrópole aparecem no tomo 2 das *Antiquities of Athens* (1789).



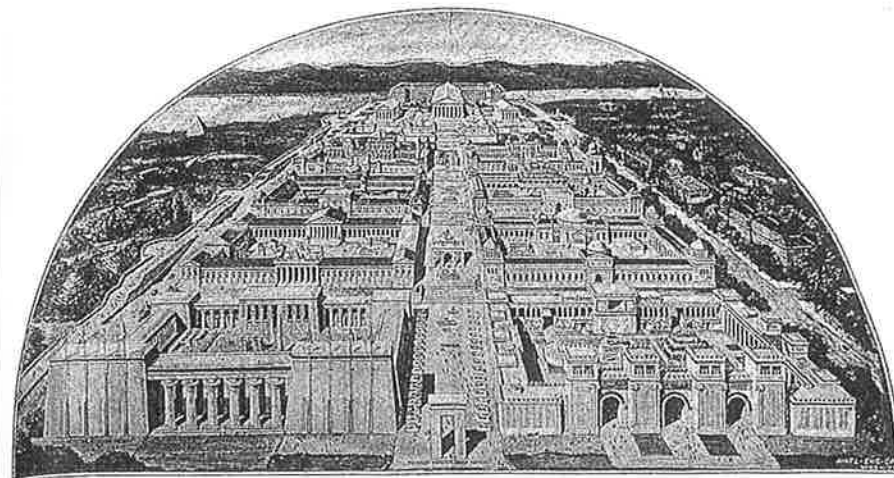
A reconstituição do Pártenon por Stuart e Revett traiu o seu objectivo: uma tipologia atemporal das ordens gregas como modelo para o neoclassicismo.



As 123 gravuras da coluna de Trajano, dedicadas por P. S. Bartoli a Luís XIV em 1673, constituíam um documento excepcional acerca da vida dos Romanos e, segundo Winckelmann, uma «iniciação no antigo».

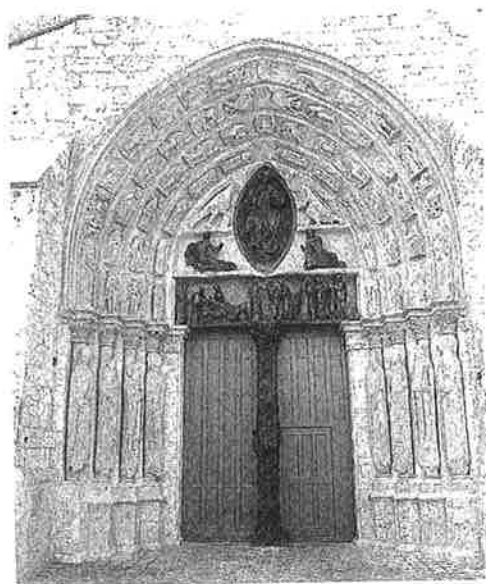
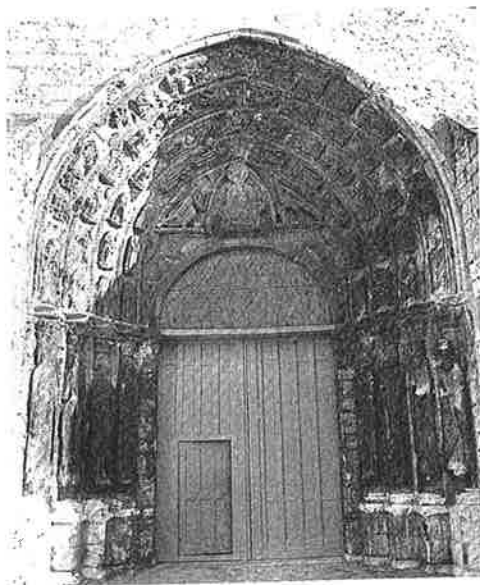


«O senhor Viollet-le-Duc deslocar-se-á a Vézelay e fará o levantamento da situação da igreja da Madeleine. Examinará o estado do edificio e fará o orçamento das reparações necessárias. Deverá distinguir as mais urgentes das que se pode adiar sem inconveniente» (Mérimée, 1839). Fachada ocidental em 1840.



Em 1900, um arquitecto americano, F. Webster Smith, submete ao Congresso um projecto de Museu Nacional de Arte e de História, que reproduziria na sua grandeza natural um conjunto de monumentos das principais civilizações antigas. O interesse dessa «Acrópole moderna» prendia-se com o facto de «a ciência moderna poder reconstituir os monumentos e os edificios antigos com uma exactidão de detalhes muito mais impressionante e instrutiva do que os museus europeus, que expõem nas vitrinas objectos heteróclitos e, por vezes, mesmo fragmentos».

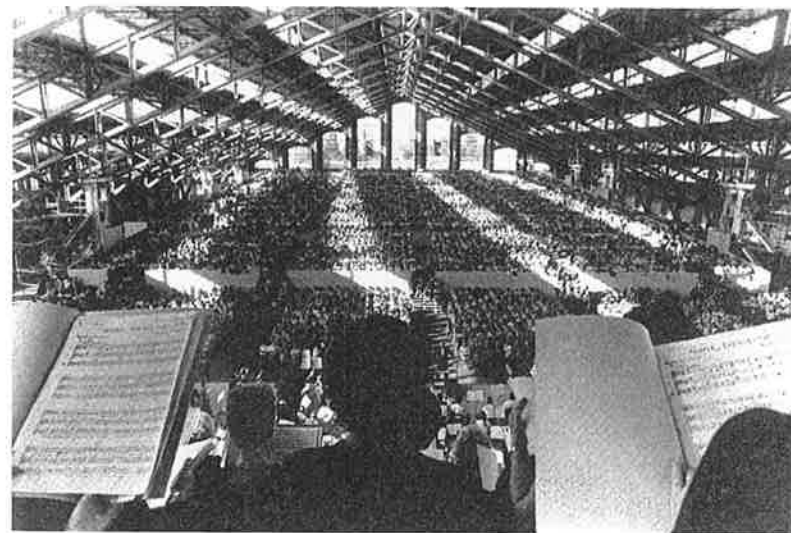
Porta central da igreja de Saint-Ayoul (século XII) em Provins, antes do seu restauro.



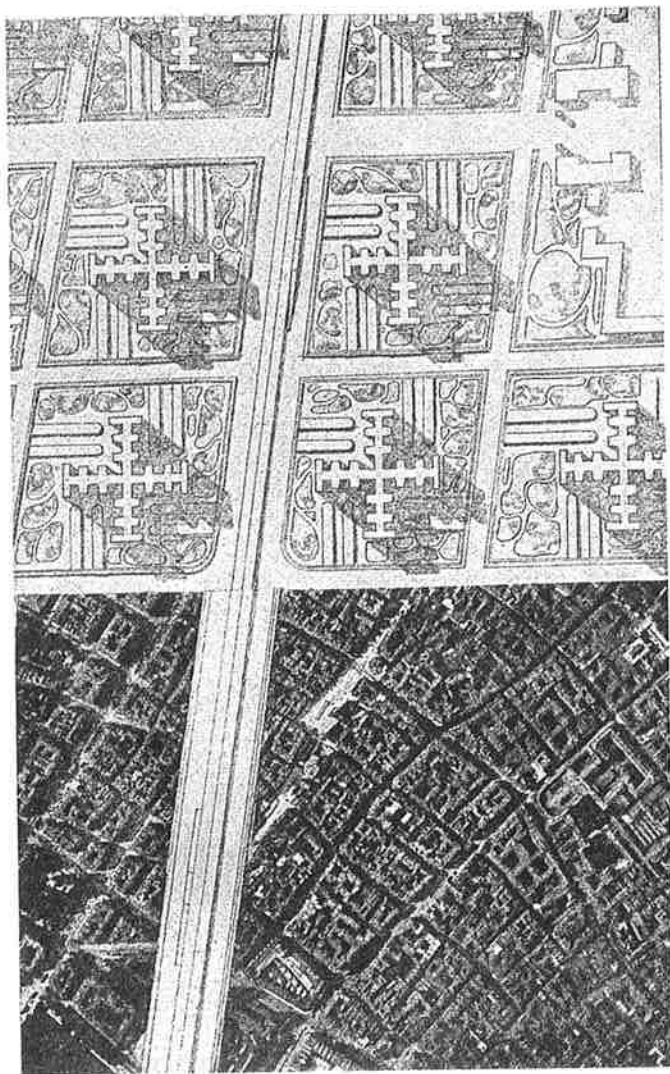
«O restauro (...) baseia-se no respeito pelos documentos autênticos» (Carta de Veneza, art. 9): o mesmo portal após a reconstituição do tímpano.



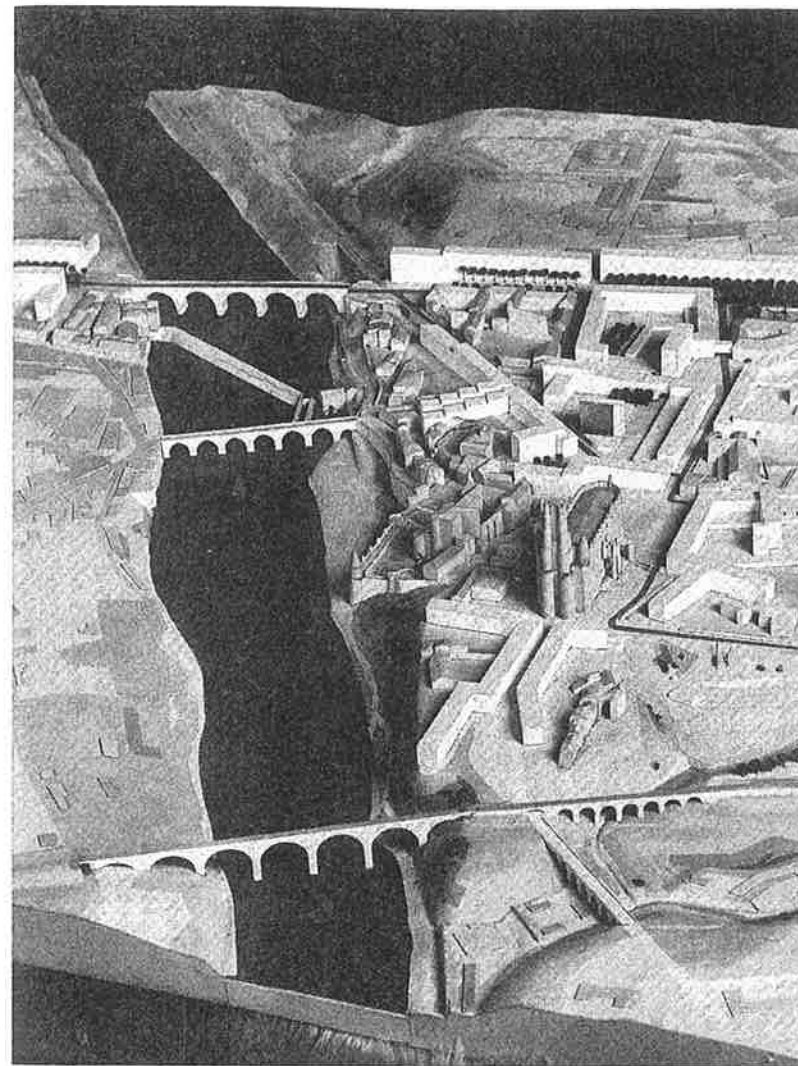
O mercado de Reims (inaugurado em 1928), classificado pela estrutura parabólica da fina cobertura de betão, de autoria de Freyssinet. O estado de degradação do betão e a mediocridade exterior do edifício permitem que se questione a pertinência de tal classificação.



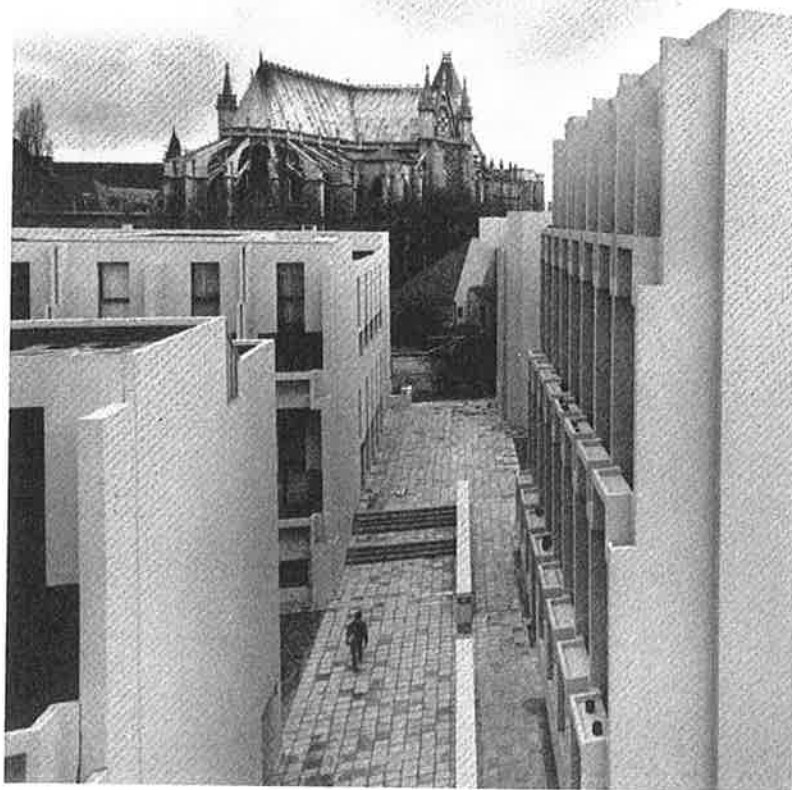
Inaugurado em 1914, classificado em 1975, o mercado dos Matadouros de la Mouche, obra-prima de Tony Garbier, acolhe agora um centro comercial e de espectáculos (na foto concerto Berlioz).



«Esta é a acção proposta pelo “Plano Voisin” de Paris: em baixo, os bairros que se projectou destruir; em cima, os que se projectou construir em seu lugar» (Le Corbusier, *Oeuvres complètes*, 1914-1929, Zurique, Girsberger, p. 110)



Maqueta de um projecto de renovação de Albi, segundo os mesmos princípios, proposto pela Direcção do Equipamento ao serviço técnico da cidade (1965).



As imediações (reconstruídas) da basílica de Saint-Denis: «Os sítios monumentais devem ser objecto de cuidados especiais, a fim de salvaguardar a sua integridade...» (*Carta de Veneza*, art. 14).

Pierrefonds, reconstituições compósitas das partes superiores da igreja de Saint-Sernin em Toulouse.

Este pesado retrato deve, no entanto, ser matizado: ele não seria assim se não fosse o contexto intelectual da época e se não se recordasse o estado de degradação no qual se encontravam então em França a maior parte dos monumentos incriminados. Devemos também recordar os textos em que Viollet-le-Duc descreve a diversidade dos edifícios religiosos do século XIII, «todos originários do mesmo princípio», grande família em que cada membro possui, no entanto, «um carácter de originalidade bem cavado», em que «se sente a mão do artista, se reconhece a sua individualidade»⁽⁸⁰⁾. Não se deve, para mais, ignorar o seu interesse pela história das técnicas e dos materiais de construção, os seus métodos de inquérito *in situ*, o papel que, entre os primeiros, atribuiu aos levantamentos fotográficos e o modo como soube, antes da hora, retirar das fachadas as esculturas demasiado frágeis ou demasiado ameaçadas. Para além disso, L. Grodecki⁽⁸¹⁾ mostrou bem que Pierrefonds, de que só restavam fragmentos arruinados, tinha sido para Viollet-le-Duc pretexto para um divertimento: «brinquedo descomunal⁽⁸²⁾», lamentado por Anatole France, que é visto hoje em dia como uma antecipação das *Disneylands*.

Deve, sobretudo, interrogar-se o sentido real dos restauros «agressivos» ou «historicizantes» de Viollet-le-Duc. Há que realçar as preocupações que inspiram as suas intervenções correctivas e que Mérimée estava longe de poder imaginar durante os anos quarenta do século XIX. A leitura dos *Entretiens sur l'architecture* revela que o desenhador incomparável das antiguidades romanas, o medievalista formado pelo *Cours d'antiquités* de Arcisse Caumont, o fino conhecedor do Renascimento italiano, dedicou a segunda parte da sua carreira a uma aposta no presente e à investigação de uma hipotética arquitectura moderna. Contrariamente às hipóteses seguidistas de Ruskin e de Morris, mas conforme à sua própria aproximação estrutural da história, esta arquitectura nascerá, para ele, de uma

ruptura. Ela apresentar-se-á sob a forma de um sistema inédito, em que os monumentos antigos, testemunhos de sistemas históricos prescritos, têm para ele o especial interesse de assinalar o lugar vazio. Esse passado que, segundo Ruskin e Morris, nos incumbe de o conservarmos vivo, morreu sem apelo. A atitude do Viollet-le-Duc restaurador explica-se pela via da constatação deste falecimento.

Viollet-le-Duc sente nostalgia pelo futuro e não pelo passado. Esta obsessão explica o endurecimento progressivo da sua atitude restauradora, de que não se sublinhou suficientemente, talvez, certos arcaísmos, curiosamente associados a um espírito de vanguarda. Assim, Viollet fazia suas análises estruturais de Caumont e foi, para além disso, um dos primeiros a sublinhar a importância das dimensões social e económica da arquitectura. Todavia, a noção de estrutura conduzia-o a reencontrar, logo que empreendia o restauro real dos edifícios medievais, a mesma atitude idealista que tinha presidido aos «restauros» dos monumentos clássicos desenhados pelos antiquários e que prolongavam as «restituições» da Escola de Belas-Artes. Ao reconstituir um tipo, ele concede-se um utensílio didáctico que restitui ao objecto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade. Da mesma forma, a brutalidade das suas intervenções prende-se muitas vezes com o facto, exigido pelas suas preocupações didácticas, de ele tender a esquecer a distância constitutiva do monumento histórico. Um edifício não se torna «histórico» senão na condição de ser entendido como pertencendo simultaneamente a dois mundos, um presente e imediatamente dado, o outro passado e inapropriável. Vitet consagrou a esta necessária tomada de consciência linhas cuja vivacidade atesta que ela não se tinha ainda tornado, à época, num hábito mental⁽⁸³⁾. Apesar da sua experiência, o próprio Viollet-le-Duc testemunha-o muitas vezes. Assim, por exemplo, atente-se na advertência que ele dirige aos inspectores diocesanos em 1837: «Seria pueril reproduzir [num restauro] uma disposição eminentemente viciosa».

Um tal juízo de valor coloca em questão a noção de monumento histórico, que se torna numa abstracção, e a noção de restauro, que não leva mais em conta a autenticidade do objecto restaurado.

França e Inglaterra

Ao lado das posições radicais de Viollet-le-Duc, a atitude muito mais moderada de Vitet e de Mérimée, a par da que a maior parte dos seus contemporâneos franceses associados à defesa dos monumentos históricos adoptava, parece próxima da dos Ingleses, reunidos em torno de Ruskin e de Morris.

Desde a sua primeira viagem a oeste que Mérimée anota a respeito do «templo de Saint Jean» em Poitiers, restaurado, ou melhor, reconstituído de acordo com a tradição dos antiquários: «Teria desejado que, no novo restauro, não se acrescentasse nada ao que o tempo nos legou, que se tivesse preocupado em limpar e em consolidar. Em certos locais, recobriu-se as paredes com novo reboco e é um dano grave, uma vez que importava conservar religiosamente a aparência antiga das muralhas que foram outrora reparadas em diferentes campanhas»⁽⁸⁴⁾. Reduzir ao mínimo possível a intervenção do arquitecto reparador, sempre que o estado do monumento o permite, tem para Mérimée valor de princípio. Ele recorda-o incessantemente tanto a Viollet-le-Duc como aos seus outros interlocutores. É, por outro lado, também aí que se encontra o único meio de conservar uma qualidade essencial dos monumentos históricos: a sua pátina. Victor Hugo defende a mesma atitude para com os monumentos que, «envelhecidos ou mutilados, receberam do tempo ou dos homens uma certa beleza» e os quais «sob qualquer pretexto, não se deve tocar, porque supressões de que o tempo e os homens são os autores interessam à história e, por vezes, à arte. Consolidá-los, impedi-los de cair, é tudo o que se deve permitir»⁽⁸⁵⁾. Também Vitet preconiza um respeito que compara ao exigido pelas jóias de família. E, para os Franceses, refere o

exemplo inglês: deveria enviar-se os jovens arquitectos a Inglaterra, tal como se envia a Roma, para aprender a conservar e a restaurar ⁽⁸⁶⁾.

A proximidade de certas fórmulas não deve, contudo, enganar. O acordo dos Franceses com as posições de Ruskin é limitado. Para os Franceses, os monumentos nos quais «não se deve tocar» são pouco numerosos. Victor Hugo realça bem que a maioria é, pelo contrário, constituída pela categoria de «aqueles que perderam, longe de ganhar, para a velhice e as degradações» ⁽⁸⁷⁾. Com efeito, em França, um monumento histórico não é concebido nem como uma ruína, nem como uma relíquia que se dirige à memória afectiva. Ele é, antes de mais, um objecto historicamente determinado e susceptível de uma análise racional e, em seguida, apenas um objecto de arte. Um postulado, impensável para Ruskin, sustenta geralmente a atitude francesa: o restauro é a outra face, obrigatória, da conservação; necessário, ele deve e pode ser fiel. É uma questão de método e de competência técnica.

É necessário, diz Hugo, que os trabalhos «sejam feitos com cuidado, com ciência e com inteligência» ⁽⁸⁸⁾. Vitet é mais preciso: «Temos que colocar-nos num ponto de vista exclusivo, que libertar-nos de qualquer ideia actual e esquecer o tempo em que se vive para nos tornarmos contemporâneos do monumento que se restaura, dos artistas que o construíram, dos homens que o habitaram. Há que conhecer a fundo todos os procedimentos da arte, não apenas nas suas épocas principais, mas neste ou naquele período de cada século, a fim de restabelecer, se for necessário, qualquer parte de um edifício a partir de simples fragmentos, não por capricho ou por hipótese, mas por uma severa e conscienciosa indução» ⁽⁸⁹⁾.

Não se poderia recusar melhor maneira de colocar o problema da autenticidade estética, conferida a um monumento pela sua singularidade e pela sua idade. Ainda que tardiamente reconhecida, a sua autenticidade estética não coincide com a sua autenticidade histórica e tipológica. Poderá verdadeiramente tor-

nar-se abstracto do seu tempo? Será o método indutivo de reconstituição transponível do domínio das ciências naturais para o da arte? Estas questões não são abordadas. Ao postular a possibilidade de um restauro fiel e de uma cópia cuja perfeição o torne indetectável, os Franceses transformam em verdade a mentira denunciada por Ruskin e Morris e revelam o privilégio que eles concedem aos valores da memória histórica ⁽⁹⁰⁾ relativamente aos da memória afectiva e aos da utilização piedosa. Dentro do mesmo espírito, se eles criticam com pertinência algumas reutilizações dos edifícios antigos, os Franceses tendem a favorecer a museologização dos monumentos históricos muito mais facilmente do que os Ingleses. Vitet resume sem hesitações a lógica desta atitude quando lamenta que as nossa catedrais continuem a servir para o culto, já que «a utilização é um género de vandalismo lento, insensível, despercebido, que arruína e deteriora quase tanto como uma devastação brutal» ⁽⁹¹⁾.

Esta análise das atitudes e dos comportamentos que opõem a França e a Grã-Bretanha em matéria de restauro não tem senão um valor geral. Procurei indicar tipos ideais e tendências. Negligencieei intencionalmente as excepções e os casos limites. Existiram em Inglaterra rivais de Viollet-le-Duc, como, aliás, o exemplo de G. Scott e dos seus partidários eclesiólogos mostrou. Da mesma forma, em França, Montalembert (talvez isolado) defende uma ideologia revivalista em páginas de contornos semelhantes a Ruskin ⁽⁹²⁾. Viollet-le-Duc, que Ruskin e Morris não perderam nunca ocasião de ofender ou vilipendiar ⁽⁹³⁾, foi defendido publicamente, com subtilidade, por alguns arquitectos ingleses ⁽⁹⁴⁾, enquanto que Morris era acusado de fetichismo e escarnecido sem delicadeza pelo editor do *Builder* ⁽⁹⁵⁾. Da mesma forma, a carta endereçada por William Morris de Alexandria (18 de Março de 1851) para o *Athenaeum* foi rapidamente traduzida e publicada pela *Revista geral de arquitectura* ⁽⁹⁶⁾. Também os restauros de Viollet-le-Duc foram analisados e criticados sem pruridos por Didron, em 1844, nos seus *Annales archéologiques*, muito antes de Anatole France se ter dedicado à questão ⁽⁹⁷⁾.

Não deixa de ser verdade que a doutrina de Ruskin nasceu e se expandiu em Inglaterra, não noutro local, e que a França, na medida em que protegia os seus monumentos, seguia, na maioria dos casos, os preceitos de Viollet-le-Duc. Tal como o próprio Ruskin tinha compreendido⁽⁹⁸⁾, o destino desse antagonismo doutrinal era previsível. O que podiam a tese sentimental do deixar envelhecer (e perecer), e as suas complexas considerações acerca da consolidação, contra o projecto racionalizado e espectacular dos arquitectos e dos historiadores intervencionistas? A Europa inteira estava prestes a aderir às ideias de Viollet-le-Duc. Estas faziam eco, em particular, às aspirações historicistas dos restauradores formados nos países de língua alemã e da Europa Central.

Sínteses

Todo o saber em fase de constituição convida à crítica dos seus conceitos, dos seus métodos e dos seus projectos. As disciplinas gémeas da conservação e do restauro dos monumentos históricos não lhe escaparam. Após o trabalho fundador da primeira geração, seguiu-se, no final do século, uma reflexão posterior, crítica e complexa.

Para além de Ruskin e de Viollet-le-Duc, Camillo Boito

Desde o último quartel do século XIX que a hegemonia da doutrina de Viollet-le-Duc começa a ser abalada por um método mais questionante, mais moderado e também mais bem informado, graças aos progressos da arqueologia e da história da arte. Esta orientação passou à prática lentamente, de forma anónima e quase sub-reptícia. No entanto, ela foi, definida, activada e defendida com paixão por um homem cuja obra antecipante é hoje em dia quase ignorada, excepto no seu país de origem, a Itália⁽⁹⁹⁾.

Camillo Boito⁽¹⁰⁰⁾ (1835-1914) é um desses arquitectos italianos que, como Giovanni na geração seguinte, devem a originalidade da sua obra e das suas ideias a uma formação ímpar em França e na maior parte dos outros países. Engenheiro, arquitecto e historiador de arte, as suas competências permitem-lhe situar-se na articulação de dois mundos tornados estranhos: o mundo da arte, passado e actual e o mundo da modernidade técnica.

Em Itália, os princípios de Viollet-le-Duc tinham, como noutros locais, inspirado a maior parte dos grandes restauros, nomeadamente em Florença, Veneza e Nápoles, onde Ruskin e Morris os tinham atacado directamente. Confrontado com essas duas doutrinas antagónicas, Boito recolhe o melhor de cada uma para formular, nos seus escritos, uma síntese subtil que, de resto, nem sempre aplicará nos seus próprios restauros.

Foi a propósito de três congressos de engenheiros, reunidos em Milão e em Roma entre 1879 e 1886, que Boito foi levado a formular um conjunto de directivas para a conservação e o restauro dos monumentos históricos⁽¹⁰¹⁾. Essas últimas foram integradas na lei italiana de 1909. G. Giovanni refere-se-lhes e adere-lhes sem reserva quando, em 1931, traça o balanço do «restauro italiano dos monumentos em Itália», no âmbito da Conferência de Atenas. Todavia, o método dialéctico de Boito não se revela de melhor maneira do que num ensaio escrito sob a forma de diálogo, «Conservare o restaurare», que apareceu na sua recolha *Questioni pratiche di belli arti*, em 1893⁽¹⁰²⁾.

O autor concede aí, alternadamente, a palavra a dois técnicos: um defende as ideias de Viollet-le-Duc, que invoca e cita várias vezes, e o outro, *alter ego* de Boito, critica-as servindo-se de argumentos de Ruskin e de Morris (cujos nomes não são mencionados). Boito constrói a sua própria doutrina sobre esta oposição, superando-a.

Ele deve a Ruskin e Morris a sua concepção de conservação dos monumentos, fundada sobre a noção de autenticidade. Não se deve apenas preservar a pátina dos edifícios antigos, mas também os acrescentos sucessivos de que o tempo os carregou:

verdadeiros estratos, comparáveis aos da crosta terrestre, que Viollet-le-Duc condenava sem escrúpulos. O respeito pela autenticidade deve igualmente fazer recusar a concepção «paleontológica», por meio da qual Viollet reconstituiu as partes desaparecidas dos edifícios. Também a sua tipologia estilística deve ser recusada, uma vez que, apesar de algumas declarações em contrário, acabará por desprezar o carácter singular de cada monumento ⁽¹⁰³⁾.

Mas, a par de Viollet-le-Duc, contra Ruskin e Morris, Boito sustenta a prioridade do presente sobre o passado e afirma a legitimidade do restauro. É verdade que este não passa de uma solução de recurso, à falta de melhor. O restauro não deve ser praticado senão *in extremis*, quando todos os outros meios de salvaguarda (manutenção, consolidação, reparações não expostas à vista) falharam. Então, o restauro revela-se como o complemento necessário e indispensável de uma conservação cujo próprio projecto não pode subsistir sem ele.

Afirmar a solidariedade das duas noções que Ruskin e Morris julgavam incompatíveis e que Viollet-le-Duc tinha por sinónimas conduz a uma concepção complexa do restauro. A maior dificuldade consiste em saber antes de mais avaliar com justiça a necessidade ou a oportunidade da intervenção, localizá-la, determinar a sua natureza e a sua importância. Uma vez admitido o princípio do restauro, este deve adquirir a sua legitimidade. Para isso, há que o fazer reconhecer enquanto tal, e isso basta. O carácter relativo, acidental e correctivo do trabalho feito deve ser ostensivamente assinalado. A falta de autenticidade da zona restaurada deve poder ser distinguida dos elementos originais do edifício à vista *desarmada*, graças a uma encenação engenhosa, recorrendo a artifícios múltiplos: diferentes materiais, de diferente cor dos do monumento original, aposição sobre as partes restauradas de inscrições e de sinais simbólicos precisando as condições e as datas das intervenções, difusão, local e na imprensa, das informações necessárias e, em particular, de fotografias das diferentes fases das operações e

conservação na proximidade do monumento das partes eventuais a que o restauro se substituiu ⁽¹⁰⁴⁾.

Por outro lado, Boito não reconhecia apenas que qualquer intervenção arquitectónica sobre um monumento é necessariamente datada e marcada pelo estilo, as técnicas e os conhecimentos técnicos da época em que ela é empreendida. Ele deplora, para além disso, a identidade do tratamento aplicado à diversidade dos monumentos e propõe três tipos de intervenção de acordo com o estilo e a idade dos edifícios em questão. Para os monumentos da Antiguidade sugere um restauro *arqueológico*, que se preocupe, antes de mais, com a exactidão científica e, em caso de reconstituição, considere apenas a massa e o volume, deixando de alguma forma em branco o tratamento das superfícies e da sua ornamentação. Para os monumentos góticos propõe um restauro *pitoresco*, que concentre o seu principal esforço no esqueleto (ossatura) do edifício e abandone as carnes (estatuária e decoração) à sua ruína. Finalmente, para os monumentos clássicos e barrocos é proposto um restauro *arquitectónico*, que leve em conta os edifícios na sua totalidade.

Os conceitos de autenticidade, de hierarquia de intervenções e de estilo restaurador permitiram a Boito estabelecer os fundamentos críticos do restauro enquanto disciplina. Ele enunciou um conjunto de regras que foram articuladas e clarificadas na sequência das destruições causadas pelos conflitos armados, desde a Primeira Guerra Mundial e à medida da evolução das técnicas construtivas, mas que, para o essencial, permanecem válidas.

Alois Riegl: uma contribuição maior

Um trabalho reflexivo mais ambicioso, relativo ao conjunto das atitudes e dos comportamentos ligados à noção de monumento histórico, foi realizado nos começos do século XX pelo grande historiador de arte vienense Alois Riegl (1858-1905) ⁽¹⁰⁵⁾.

Este estava preparado para o fazer devido à sua tripla formação de jurista, filósofo e historiador, bem como à sua experiência concreta, adquirida enquanto conservador de museu ⁽¹⁰⁶⁾.

Em 1902, Riegl tinha sido nomeado presidente da Comissão austríaca dos monumentos históricos e encarregado de preparar uma nova legislação para a conservação dos monumentos. Um ano mais tarde surgia, em jeito de introdução a essas medidas jurídicas, *Der moderne Denkmalkultus [O Culto Moderno dos Monumentos]* ⁽¹⁰⁷⁾. Este magro opúsculo é uma obra fundadora. Ele mobiliza todo o saber e a experiência do historiador de arte e do conservador de museu para levar a cabo uma análise crítica da noção de monumento histórico. Esta noção não é apenas abordada numa óptica profissional, como a de Boito: é tratada como um objecto social e filosófico. A investigação do ou dos sentidos atribuídos pelas sociedades ao monumento histórico, permite apenas fundar uma prática. Donde uma dupla atitude histórica e interpretativa.

Riegl formula sem ambiguidade, antes de qualquer outro, a distinção entre monumento e monumento histórico que eu tentei desenvolver, e cuja aparição, em poucas linhas, ele situa em Itália, no século XVI. Define, também em primeiro lugar, o monumento histórico através dos valores de que este foi investido ao longo da história, traçando o seu inventário e estabelecendo a sua nomenclatura.

A sua análise é estruturada pela oposição de duas categorias de valores. Uns, ditos «de rememoração» (*Erinnerungswerte*), estão ligadas ao passado e fazem intervir a memória. Os outros, ditos «de contemporaneidade» (*Gegenwartswerte*), pertencem ao presente.

A esta estrutura dual corresponde a distinção, que utilizei frequentemente, entre valores para a história e para a história da arte, por um lado, e valores de arte, por outro ⁽¹⁰⁸⁾. Mas Riegl não se fica por aí. Por entre os valores de rememoração, ele descreveu e inscreveu rapidamente, para além disso, um novo valor, que vê emergir na segunda metade do século XIX e a que chama

«antiguidade». Este último diz respeito à idade do monumento e às marcas que o tempo não deixa de lhe imprimir: assim se encontra recordada à memória, por um sentimento «vagamente estético», a transitoriedade das criações humanas, cujo termo é a inelutável degradação – que permanece, contudo, como a nossa única certeza. Distintamente do valor histórico, que remete para um saber, o apelo do valor de antiguidade é imediatamente perceptível por cada um. Ele pode então dirigir-se à sensibilidade «de todos, ser válido para todos sem excepção». Riegl não menciona o nome de Ruskin. Fica claro, no entanto, que o seu valor de antiguidade, que suscita face aos monumentos históricos uma «atenção piedosa» ⁽¹⁰⁹⁾, está próximo do valor de piedade de Ruskin. Todavia, o seu significado é bastante diferente: Ruskin milita por uma ética e procura impor a sua concepção moral de monumento a uma sociedade cujas tendências próprias conduzem em sentido inverso. Riegl parte, ao contrário, de uma constatação. Corresponde a um outro olhar sobre a sociedade industrial: olhar historiador, não normativo. O valor de antiguidade do monumento histórico não é para ele um voto, mas uma realidade. A instantaneidade com a qual este valor se apresenta a cada um, a facilidade com a qual se oferece à apropriação das massas (*Massen*), a sedução fácil que exerce sobre elas, deixam prever que ele será o valor dominante do monumento histórico no século XX.

A segunda categoria (*Gegenwartswerte*) não é menos rica e diferenciada do que a primeira. Ao lado do transcendente «valor de arte», Riegl coloca, com efeito, um valor terrestre de «utilização», atendendo às condições materiais de utilização prática dos monumentos. Consubstancial ao monumento sem qualificativo este valor de utilização é, segundo Riegl, igualmente inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado o seu papel memorial original e as suas antigas funções, quer tenham recebido novos destinos, estando aí incluídas as funções museológicas. A ausência de valor de utilização é o critério que distingue do monumento histórico e, simultaneamente, das ruínas arqueoló-

gicas, cujo valor é essencialmente histórico, e *da ruína*, cuja antiguidade é a qualidade principal. Quanto ao valor de arte, Riegl decompõe-no em duas categorias. Uma, dita «valor de arte relativo», diz respeito à parte das obras artísticas antigas tornada acessível à sensibilidade moderna. A outra categoria, dita «valor da novidade» (*Neuheitswert*), diz respeito à aparência fresca e intacta dessas obras. Ela «resulta de uma atitude milenar que atribui ao novo uma superioridade incontestável sobre o velho [...]». Aos olhos da multidão, só o que está novo e intacto é belo»⁽¹¹⁰⁾. Este valor é tanto ou mais interessante quanto, apesar da universalidade que a justo título Riegl lhe confere, ele nunca tinha sido colocado em evidência, nem claramente designado anteriormente.

A análise de Riegl revela então as exigências simultâneas e contraditórias dos valores de que o monumento histórico foi investido ao longo dos séculos. Numa perspectiva lógica, o valor de antiguidade, último a aparecer, exclui o valor de novidade e ameaça também o valor de utilização e o valor histórico. Mas, o valor de utilização contraria frequentemente o valor de arte relativo e o valor histórico. Estes conflitos, já esboçados por Boito no domínio do restauro, manifestam-se ainda, desde que se trate de reutilização e, mais geralmente, de classificação dos monumentos históricos. Riegl mostra que eles não são, apesar de tudo, insolúveis e que dependem, de facto, de compromissos, negociáveis em cada caso particular, em função do estado do monumento e do contexto social e cultural no qual se insere. A análise axiológica do historiador vienense funda uma concepção não dogmática e relativista do monumento histórico, em harmonia com o relativismo que ele introduziu nos estudos de história da arte.

Mas, *Der Moderne Denkmalkultus* não traz apenas um utensílio crítico para o administrador ou para o restaurador. Ao avaliar o peso semântico do monumento histórico, ele torna-o num problema social, numa chave para a interrogação do futuro das sociedades modernas. A instituição a que Riegl se encontra

vinculado impede-o de fazer formulações demasiado precisas e explícitas. Ele não pode, em particular, afirmar que, na sociedade em transição em que vive, o valor de antiguidade tende a investir o espaço social que era tradicionalmente ocupado pela religião. Tal é, todavia, o sentido que a palavra culto toma na sua obra.

Porquê as falsas aparências estéticas do valor de antiguidade⁽¹¹¹⁾, porquê este fervor enorme e crescente em torno dos monumentos antigos? Para o leitor actual, Riegl⁽¹¹²⁾ parece antecipar, na mesma escala social, mas no seu campo memorial próprio, as análises de *Mal estar na civilização*, o pequeno livro escrito vinte anos mais tarde pelo seu contemporâneo vienense, Sigmund Freud. Riegl não foi, sem dúvida, tão lido na época, nem tão-pouco mais tarde. No entanto, como se verá mais tarde, é a partir de pistas sintomáticas abertas por ele com a obra *Der Moderne Denkmalkultus* que se pode procurar hoje pensar o património histórico.

A obra de Boito e, mais largamente, a da Riegl, mostram que na charneira do século XIX e do século XX a conservação dos monumentos históricos tinha conquistado o estatuto disciplinar que só uma interrogação acerca dos seus conceitos e procedimentos lhe podia conferir.

Esta aproximação crítica concluía uma delimitação do campo espaço-temporal dos monumentos históricos que, desde finais dos anos 1860, apresentava, pelo menos em teoria e virtualmente, quase os mesmos contornos da actualidade. A *área tipológica* incluía já a arquitectura menor e o tecido urbano. A *área cronológica* continuava delimitada, por baixo, pela fronteira da industrialização. Mas, em cima, os seus limites eram constantemente derrubados pelo trabalho dos arqueólogos e dos paleógrafos. As descobertas de Champollion permitiam atribuir uma vertente laica e uma identidade aos monumentos do Egipto, cujo enigma tinha em vão fascinado os antiquários. De seguida, era a vez dos monumentos da Mesopotâmia. O templo de Jerusalém trocava, também ele, o mundo da lenda pelo mundo da

realidade histórica, e o mesmo acontecia com os vestígios das civilizações proto-helénicas. A *área de difusão* tinha-se tornado mundial. Por um lado, a maior parte das vezes no âmbito da expansão colonial (Índia, Indochina, América Latina), a arqueologia e a etnografia ocidentais anexavam os monumentos de civilizações distantes que não pertenciam à Antiguidade mediterrânica. Por outro lado, o conceito de monumento histórico e a sua institucionalização tinham-se introduzido fora do domínio europeu ou dos territórios submetidos ao seu domínio.

Não se deve, no entanto, exagerar o alcance de certas ideias e de certas experiências antecipadoras, mas pontuais, surgidas durante o período de consagração do monumento histórico: elas não afectaram profundamente as práticas de conservação que permaneceram mais ou menos idênticas durante quase um século, entre 1860 e 1960. Com efeito, quase até aos anos sessenta do século XX, a conservação dos monumentos históricos continua a resumir-se, essencialmente, aos grandes edifícios religiosos e civis (com exclusão dos do século XIX). O restauro permanece quase sempre fiel aos princípios de Viollet-le-Duc, a menos que, sob a influência de determinados arqueólogos, ele não se oriente para uma reconstituição, tal como a actividade do desenho dos arquitectos e dos antiquários tinha, desde a sua origem, oferecido o modelo para as antiguidades clássicas. O valor de antiguidade não subjuga as multidões tão depressa como Riegl tinha presumido. É verdade que a grande viagem como forma de iniciação se tinha democratizado em Inglaterra. Aí se cria a primeira agência turística, a Cook's, que explora, nomeadamente, os locais lendários do Egipto onde, em 1907, Pierre Loti⁽¹¹³⁾ se queixa da implantação intempestiva de hotéis na vizinhança das pirâmides e da abundância indiscreta dos turistas. Mas tudo é relativo e trata-se de monumentos históricos excepcionais. Na Europa, apesar das campanhas nacionais conduzidas desde o começo do século por associações privadas, como o Touring Club em França e apesar da criação, pelo Estado italiano, nos anos 1930, de uma rede de exploração das obras

de arte antiga num país que tinha sido a terra natal do monumento histórico, o «turismo cultural» não recebeu ainda o seu nome. Ele permanece o privilégio elitista de um meio social limitado, despreocupado e culto, assemelhando-se aos que, mais tarde, serão conhecidos por «os herdeiros»⁽¹¹⁴⁾. A mundialização institucional do monumento histórico, tão desejada por Ruskin e Morris, não avança quase nada. Se, excepção notável, o conceito e a prática se introduzem no Japão desde os anos setenta do século XIX, no âmbito da abertura Meiji às instituições e aos valores da Europa⁽¹¹⁵⁾, só adquirem plenos direitos nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, com a criação do National Trust for Historic Preservation⁽¹¹⁶⁾.

A primeira conferência internacional relativa aos monumentos históricos realizou-se em Atenas, apenas em 1931. Dois anos antes da conferência dos CIAM que, sobre os mesmos locais, elaborou a célebre Carta de Atenas, esse acontecimento foi a ocasião para levantar a questão das relações entre os monumentos antigos e a cidade e de desenvolver a esse propósito ideias e propostas opostas e, todavia, sob muitos pontos de vista, mais avançadas⁽¹¹⁷⁾ do que as da Carta. Mas estas concepções inovadoras receberam uma publicidade limitada. Elas foram formuladas à margem do congresso, que era, em princípio, consagrado aos problemas técnicos da conservação e do restauro e cujos participantes eram exclusivamente europeus. Quanto à organização ambicionada pelos desejos de Ruskin no seu artigo de 1854 sobre o Crystal Palace, ela vê a luz sob uma outra forma, exactamente cem anos mais tarde, a 19 de Dezembro de 1954, aquando da Convenção Cultural Europeia do Conselho da Europa.

Enfim, a crítica e o relativismo de Riegl estão longe de reger as práticas do património histórico e, nomeadamente, a sua pedagogia, de que poderiam ter constituído a base.

Na afirmação serena das suas certezas intelectuais e da sua visão da história universal, bem como na dimensão das suas realizações, o longo período de consagração do monumento histórico continha então apenas em germe as orientações e as interrogações que caracterizam o período actual.

Notas

(¹) *Op. cit.*, Introdução, p. 4.

(²) Este documento, publicado em 1966, marca a retoma, após a Segunda Guerra Mundial, dos trabalhos teóricos relativos à protecção dos monumentos históricos, no âmbito de um público internacional alargado. O primeiro texto internacional deste género tinha sido publicado em 1931, sob a égide da Sociedade das Nações (cf. *supra*, p. 12) e permaneceu estritamente europeu.

(³) Há que notar, contudo, que no Brasil os membros das CIAM estão na origem da conservação da arquitectura vernacular.

(⁴) Este termo designa, impropriamente, por abuso de sentido, a «demolição, tendo em vista uma nova construção, de um sector urbano», *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, publicado sob a direcção de P. Merlin e F. Choay, Paris, PUF, 1998.

(⁵) Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios, criado em 1964 por proposta da Unesco.

(⁶) Estes, contudo, não desapareceram. Numerosas sociedades de antiquários subsistem hoje em dia, fiéis à sua vocação erudita.

(⁷) V. Hugo, «Guerre aux démolisseurs», artigo escrito em 1825, surgido em 1829 na *Revue de Paris*, reeditada com uma segunda parte original em 1832 na *Revue des deux mondes*, figura no volume *Littérature et Philosophie mêlées de Oeuvres Complètes*. No artigo de 1825, Hugo fala por duas vezes de «igrejas românicas» (Saint-Germain-des-Près, em Paris, e Sainte-Croix, em La Charité-sur-Loire), *op. cit.*, p. 153 e 154. Ele deve esse vocábulo ao antiquário normando Jean-Achille Deville (1789-1875), com quem mantinha contacto, e que pode ser considerado o inventor do termo românico. Cf. em particular *L'Église et l'Abbaye de Saint-Georges de Boscherville* (1827).

(⁸) O *Relatório* de Guizot parece ter sido directamente inspirado pelo «Discours préliminaire» que serve de introdução a *Monuments de la France*, de Alexandre de Laborde, evocando «esses monumentos que cobrem o solo da pátria, que se unem às nossas recordações, que reconstituem os seus triunfos ou a sua prosperidade [...]». A França, menos antiga que muitas terras da Europa, é mais rica que qualquer delas em monumentos de todas as idades [...].»

(⁹) «Ao dirigir a sua atenção exclusivamente para a obra de arte singular, e ao procurar enriquecer cada mais a compreensão, o analista verá que a sua

compreensão histórica se torna sempre mais difícil, até se revelar, finalmente, impossível. Ser-lhe-á cada vez mais difícil reconhecer os laços que unem a obra ao seu passado e ao seu futuro. Finalmente, descendo à profundidade insondável da individualidade criadora do artista, perderá completamente esse fio histórico [...]. Assim [...] aquilo em que consiste o valor histórico de uma obra de arte e em ligação com a qual ele depende de realizações anteriores [...] pode verificar-se não ser senão uma pequena parte *superficial e não essencial* da totalidade completa de uma obra de arte» (*Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1875, p. 19-20, tradução e itálicos nossos). Cf. também *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878. Sobre Fiedler e o seu contributo para a teoria da arte, cf. P. Junod, *Transparence et Opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

(¹⁰) Fiedler, Riegl, Sitte falam de *Kunsttrieb* (instinto de arte) e Viollet-le-Duc faz do instinto a essência da arte (cf. *supra*, cap. V).

(¹¹) Cf. na sua obra *Études sur les arts du Moyen Age*, republicada pela Flammarion, Paris, 1967, «Essai sur l'architecture religieuse [...]» e «L'Église de Saint-Savin et ses peintures murales».

(¹²) P. Mérimée, *Lettres à Viollet-le-Duc*, texto estabelecido por P. Trahard, Paris, Champion, 1927. Cf. nomeadamente a carta de Maio de 1857. «Parece-me certo que já não se pode hoje em dia formular princípios absolutos sobre nada, nem, por consequência, reduzir tudo a um sistema único. O nosso papel nas artes é muito difícil. Possuímos uma infinidade de velhos preconceitos, de velhos hábitos que se prendem a uma civilização que não é mais a nossa, e, ao mesmo tempo, temos as nossas necessidades, os nossos hábitos, as nossas conveniências modernas. Tudo isto me parece um bicho de sete cabeças. Contudo, nós temos, como os antigos, a faculdade de pensar e, um pouco, a de sentir. Pessoalmente, acredito que é através do raciocínio que a nossa geração deve trabalhar e estou convencido que ao habituá-la a pensar se conseguirá aperfeiçoar o seu gosto», (p. 28). Camillo Boito mostrou bem, todavia, tudo o que Mérimée deve «à quente influência da literatura, da poesia e da arte romântica», «Restaurare o conservare», in *Questioni pratiche di belli arti*, Milão, Hoepli, 1983, p.32.

(¹³) Intencionalidade da sensibilidade que colora a criação artística de uma época. Sobre este conceito ver E. Panofsky, «Le concept de *Kunstwollen*» in *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, e Philippot, *op. cit.*, nota 105. Em *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc multiplica as constatações relativas à morte da arte no século XIX, cf., *supra*, cap. V.

(¹⁴) T.D. Whitaker, *History of the Parish of Whalley*, vol. I. Os primeiros desenhos de Turner para Whitaker datam de 1799.

(¹⁵) Por exemplo, as suas primeiras vistas da catedral de Ely (1797). Na sequência, Turner não publicará apenas *Picturesque Views in England and Wales* (1816), mas também outras séries inglesas e escocesas e *Rivers of France* (1833-35).

(16) *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, Debécourt, 1839. Ensaio intitulado: «Lettre à M. Victor Hugo» (1833). No espaço de um parágrafo (p.2), a palavra «paixão» repete-se quatro vezes. Montalembert precisa: «No que diz respeito à arte, não tenho a pretensão de nada saber, só tenho a de muito amar.»

(17) *Op. cit.*, «A posteridade inscreverá entre as vossas mais belas glórias a de ter desfraldado em primeiro lugar uma bandeira que pode reunir todas as almas ciosas de salvar a arte em França.»

(18) *Contrasts or a Paralell Between the Noble Edifices of the Forteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Days [...]*, Londres, 1836.

(19) Qualquer artista, qualquer burguês mesmo, que passe em Guérande, sente, como os que se demoram em Veneza, um desejo rapidamente esquecido de aí terminar os seus dias em paz [...]. Por vezes, a imagem dessa cidade torna a impressionar no templo da recordação: ela entra de aspecto embelezado, enfeitada com a sua cintura, ostenta o seu vestido semeado de belas flores, sacode o manto de ouro das suas dunas, exala os odores inebriantes dos seus bonitos caminhos espinhosos», *Scènes de la vie privée, Béatrix* (1844), *Oeuvres complètes*, Paris, Houssiaux, 1855, t. III, p. 290.

(20) «O carácter particular do mal engendrado pela nossa era é a sua total irreparabilidade [*irreparableness*]», J. Ruskin, «On the Opening of the Crystal Palace», reproduzido por S. Tschudi Madsen, *Restoration and Antirestoration*, Oslo, 1976, p. 117.

(21) *Op. cit.*, p. 155, Hugo nota: «Não possuímos mais o génio desses séculos.» Consequência para ele da industrialização, mas, sobretudo, muito mais, da morte da arquitectura, morta pelo livro. Cf. «Ceci tuera cela», capítulo acrescentado na edição de 1832 de *Notre Dame de Paris*.

(22) *Op. cit.*, p. 320.

(23) «Signs of time», citado por R. Williams em *Culture and Society*, Londres, Chatto and Windus, 1958. Nossa tradução.

(24) As duas noções de arquitectura e de construção foram claramente distinguidas, nomeadamente em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), J. M. Dent and Sons, Londres, 1956, p. 7. Nessa mesma passagem, Ruskin utiliza como sinónimo de *building* o termo *edification*, que já tinha, na época, quase perdido esse significado na utilização corrente do inglês. Para tudo o que se segue, ver «The Lamp of Memory».

(25) O papel da diferença é sublinhado muitas vezes no capítulo VI da mesma obra, consagrada à «Lâmpada de memória», *op. cit.*, p. 184-186.

(26) *Op. cit.*, p. 166, itálicos nossos.

(27) O *gothic revival* (cf. em particular K. Clark, *The Gothic Revival*, Londres, Constable, 1928, reeditado por Pelican Books, 1964, e os trabalhos de N. Pevsner). Na mesma época, numa França em que o ecletismo entra em competição com o neoclassicismo, não se encontra senão poucos exemplos (Sainte-Clotilde, em Paris) de uma arquitectura fiel aos princípios do estilo gótico.

(28) *Guerre aux démolisseurs*, *op. cit.*, p. 165.

(29) «A França [...] possui ainda hoje algumas cidades completamente excluídas do movimento social que dá ao século XIX a sua fisionomia [...]. Contudo, desde há trinta anos, esses retratos de idades antigas começam a desvanecer-se e tornam-se raros. Ao trabalhar para as massas, a indústria moderna vai destruindo as criações da arte antiga cujos trabalhos eram completamente pessoais para o consumidor como para o artesão [...]. Ora, para a indústria, os monumentos são pedreiras de alvenaria, minas de salitre ou armazéns de pólvora. Daqui ainda a alguns anos, essas cidades originais serão transformadas e não serão mais vistas senão nessa iconografia literária», *op. cit.*, p. 286-287. A frase sublinhada mostra, além disso, que Balzac tinha percebido a dupla actividade criadora implicada nos processos de produção e de percepção dos monumentos antigos. O termo «antigo» é aqui usado no sentido de velho.

(30) J. Ruskin, «On the Opening...», *op. cit.*, p. 116.

(31) «The Lamp of Memory», especialmente § X em que Ruskin evoca «the strength [of past buildings] which, through the lapse of seasons and times, and the decline and birth of dynasties [...], connects forgotten and following ages with each others and halves constitutes the identity, as it concentrates the sympathy, of nations», *op. cit.*, p. 191.

(32) Ele receia o elitismo do esteta e, nesse sentido, prega uma arquitectura acessível a todos. É por isso que desloca voluntariamente a tónica da obra de arte para os que a realizaram e para as suas qualidades morais: «We take pleasure, or should take pleasure, in architectural construction, altogether as the manifestation of an admirable human intelligence [...] again in decoration or beauty it is less the actual loveliness of the thing produced, than the choice and intention concerned in the production which are to delight us; the love and thoughts of the workman more than his work», *The Stones of Venice*, Londres, 1851, t. 1, cap. II, § 5, p. 37 (itálicos nossos). Cf. também «The Lamp of Memory», *op. cit.*, § IV, p. 185.

(33) «True domestic architecture, the beginning of all other, which does not disdain to treat with respect and thoughtfulness the small habitation as well as the large, and which invests with the dignity of contended manhood the narrowness of wordly circumstance», *Seven Lamps*, *ibid.*, § IV, p. 185, cf. também § V.

(34) Em *Seven Lamps*, *op. cit.*, § X, p. 190, ele forja o soberbo neologismo *voicefulness* (M. Bakhtine fará da sua voz o que diferencia os objectos das ciências humanas das das ciências físicas, «Épistémologie des sciences humaines», in T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981). A mesma ideia é retomada em *Les Pierres de Venise*, com a distinção entre as duas funções da arquitectura: a acção («acting, as to defend us from weather or violence») e o discurso («talking, as the duty of public edifices, treated as books of history...»), *op. cit.*, cap. II, § 1, p. 35.

(³⁵) *Seven Lamps*, op. cit., § V, p. 185.

(³⁶) Cf. *supra*, nota 27, citação de *The Stones of Venice*. Em *Seven Lamps*, Ruskin joga, por outro lado, com o valor de sinónimo das palavras *monumental* e *memorial*.

(³⁷) Itálicos nossos, *Seven Lamps*, op. cit., § V, p. 185.

(³⁸) Em particular em «On the Opening of the Crystal Palace».

(³⁹) *Op. cit.*, § 15, p. 115.

(⁴⁰) *Ibid.*, § 19 e 20. Esta organização não estatal estava concebida sobre o modelo das associações benévolas de protecção que se tinham desenvolvido em Inglaterra. Gerida com fundos privados conseguidos pelos seus membros, devia estar representada em cada cidade de alguma importância por «observadores e agentes» encarregados, por um lado, de inventariar todos os monumentos antigos dignos de interesse e, por outro, de fornecer uma ou duas vezes por ano um inventário, assinalando os projectos de intervenção de que esses monumentos seriam susceptíveis de ser objecto. «A sociedade forneceria assim os fundos para comprar ou alugar todos os edifícios ou todos os imóveis desta nação, susceptíveis a qualquer momento de serem postos à venda, ou ainda para assistir aos seus proprietários, privados ou públicos, na tarefa conservatória indispensável para a sua salvaguarda [...]» O projecto de Ruskin foi actualizado sob a forma do National Trust, associação privada que, desde 1895, gere o essencial do património histórico inglês.

(⁴¹) «Vós haveis ouvido falar da destruição de casas que é actualmente empreendida em Nápoles, a pretexto de destruir os pardieiros dessa cidade para os reconstruir em seguida. Mas não é a existência desses edifícios erguidos pelos nossos antepassados que é a causa da falta de higiene em Nápoles ou em Londres, mas antes essa mesma ignorância crassa e fatalista que destruiu os edifícios antigos», in: «Speech at the Annual Meeting of the Society for the Protection of Ancient Buildings», 1889. Está-se aí perto de uma protecção de carácter social. Nesse sentido, este texto seria de comparar com um espantoso artigo escrito em 1867 para o *Paris-Guide*, por Edmond About.

(⁴²) Ele lança para esse efeito uma espécie de manifesto, publicado no *Athenaeum* (1877), que recolhe rapidamente as assinaturas de numerosos escritores e artistas, tais como Carlyle, P. Web, Burne Jones, Holman Hunt.

(⁴³) (1873-1843.) Engenheiro, arquitecto e historiador de arte, criador da cadeira de arquitectura na Escola de Engenheiros de Roma, ele foi ao mesmo tempo teórico e prático do urbanismo e da conservação dos monumentos e do urbanismo antigos. «Vecchie città ed edilizia nuova» (*Nuova Antologia*, 1913) é simultaneamente o título do artigo no qual apresenta pela primeira vez a sua doutrina, e o título do livro no qual esse recebeu, em 1931, uma forma mais desenvolvida e complexa. Cf. capítulo seguinte.

(⁴⁴) *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turim, Unione tipografico-editrice, 1931, p. 140.

(⁴⁵) *Op. cit.*, p. 11.

(⁴⁶) Em 1835 e 1840. S. Fouché, *Poitiers et la Commission des monuments historiques* entre 1830 et 1860, memória de DESS, Institut Français d'Urbanisme, Paris, 1989. Realça, em parte com a ajuda de documentos e arquivos inéditos, simultaneamente a natureza das opções ideológicas e técnicas empreendidas por Mérimée e as diferentes forças conjunturais às quais ele se opõe. Em matéria de destruição, o primeiro lugar retorna, de facto, à municipalidade. Para realizar o traçado de uma nova rua (do centro à porta de Limoges), ela exige, por duas vezes, a demolição do baptistério de Saint Jean e coloca, de seguida, os piores entraves à sua preservação. Pelas mesmas razões, ela tenta condenar a torre Saint-Porchaire. A administração do Estado é, antes de mais, um sustentáculo, na pessoa do prefeito Alexis de Jussieu: o seu sucessor apoia, pelo contrário, as reivindicações locais.

(⁴⁷) Para a França, cf. P. Dussale, *La Loi et le Service des monuments historiques français*, Paris, La Documentation française, 1974, bem como as edições dadas à luz pelo J.O. dos textos legislativos e regulamentares relativos «ao património histórico e estético da França». Para a Europa, cf. P. Rupp, *Rapport sur les politiques du patrimoine culturel en Europe*, Éditions du conseil de l'Europe, Estrasburgo, 1996.

(⁴⁸) Segundo Rücker, *op. cit.*, p. 206, a primeira atribuição de fundos para a conservação dos monumentos históricos data de 1831. Vitet será presidente da Comissão das Finanças da Câmara. Graças a ele, o orçamento dos monumentos passará de 8000 a 200 000 francos em 1840.

(⁴⁹) O Comité dos Trabalhos Históricos tinha sido encarregado pelo Ministério da Instrução Pública de inventariar e descrever os monumentos, bem como de publicar os «Documentos inéditos da história de França». A Comissão dos Monumentos Históricos, dependente do Ministério do Interior, era presidida pelo ministro. O seu vice-presidente foi, antes de mais, Vitet e depois Mérimée. Ela compreendia, em particular, Taylor e Lenormant.

(⁵⁰) Figura marcante do meio romântico francês, o barão Taylor (1789-1879), gravador, escritor e filantropo, foi também inspector das Belas-Artes e dos Museus.

(⁵¹) Os edifícios religiosos são maioritários. Os vestígios galo-romanos vêm em segundo lugar, antes dos edifícios civis.

(⁵²) As duas aproximações, cognitiva e prática, são encarnadas respectivamente pela Comissão dos Monumentos Históricos e pelo Comité dos Trabalhos Históricos. Este último terá a concorrência de diversas sociedades de antiquários. A sua vocação erudita foi reassumida pelo *Inventaire général des richesses artistiques de la France*, criado por decreto em 1964 por André Malraux, proposta de A. Chastel.

(⁵³) Carta a Viollet-le-Duc de 27 de Setembro de 1852: «Tive de passar um mau bocado para ir ver essa famosa rotunda de Simiane. Lamento-vos não pelo golpe de sol que teríeis partilhado comigo, mas pela singularidade do monumento [...]», ou ainda numa carta ao mesmo de 17 de Dezembro de 1856:

«Vós sabeis que os nossos monumentos caem porque não são suficientemente conhecidos. Eles não o são, porque não existem pousadas [...]» (opor essa situação à de Itália), *op. cit., supra*.

⁽⁵⁴⁾ F. Bercé, *Les premiers Travaux de la Commission des monuments historiques*, Paris, Picard, 1980.

⁽⁵⁵⁾ Caumont tinha criado em 1823 a Sociedade dos Antiquários da Normandia, modelo da Sociedade de Antiquários do Oeste. Em 1834, ele criava a Sociedade Francesa de Arqueologia.

⁽⁵⁶⁾ Associações religiosas como a Church Building Society, nascida do movimento eclesiologista, ou associações arqueológicas (Oxford Architectural Society e Cambridge Camden Society, 1839, Cambridge Antiquarian, 1840, British Archeological Society, 1843). A diversidade das suas doutrinas não prejudica a sua eficácia, que se manifesta, todavia, sob diferentes formas.

⁽⁵⁷⁾ Cf. P. Dussaule, *op. cit.*, e o seu muito pertinente comentário.

⁽⁵⁸⁾ N. Boulting, «The Law's Delays, Conservationist Legislation in the British Isles», in J. Fawcett, *op. cit.*

⁽⁵⁹⁾ Ver os dois primeiros capítulos da lei. Esta definição não será melhorada com a introdução de novos tipos de objectos no *corpus* dos monumentos.

⁽⁶⁰⁾ *Op. cit.*, p. 155-156 (itálicos nossos). Por entre os edifícios demolidos, desfigurados ou deixados ao abandono, ele cita «à pressa e sem preparação, escolhendo ao acaso [recordações de uma excursão recente]: as igrejas de Saint-Germain-des-Prés em Paris, de Autun, de Nevers, de La Charité-sur-Loire, a catedral de Lião, os castelos de Arbresle, de Chambord, de Anet [...]».

⁽⁶¹⁾ A situação é analisada com lucidez por Vitet: «Não basta decidir em princípio que se restaure os monumentos com um espírito histórico a partir de então. Tem que haver arquitectos bastante versados na história da arte para não se cometer nem inépcias, nem contra-sensos, uma vez que o estudo desses monumentos é o objecto, quase exclusivo, do ensino na nossa escola e a arte dos restauros é precisamente um dos exercícios ao qual os alunos se entregam com maior sucesso.

Mas, no que diz respeito à Idade Média e aos nossos monumentos nacionais, vós não tendes mais do que noviços; e os próprios professores ficariam bastante embaraçados se lhes tivessem de dar lições ou exemplos. Na verdade, alguns homens de talento, à força de pesquisas e de viagens, tiveram a paciência de se iniciar a si próprios, fora da escola, nesses novos estudos», L. Vitet, *Études sur les beaux-arts*, t. 1, p. 292. A última frase realça bem o processo autodidacta da primeira geração de historiadores da arquitectura.

⁽⁶²⁾ «A arquitectura dos primeiros séculos da Idade Média oferecia todas as características da arquitectura romana, num estado avançado de degenerescência; designamo-la sob o nome de arquitectura românica. O tipo românico persistiu até ao século XII», A. de Caumont, *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie*, Paris, Caen, Ruão, 1850, p. 1.

⁽⁶³⁾ S. Fouché, *op. cit.*, p. 9. Esse Dulin é membro da Sociedade dos Antiquários do Oeste.

⁽⁶⁴⁾ S. Fouché, *ibid.*, p. 32 e seguintes, cita o relatório dos Antiquários do Oeste e sublinha bastante que esses últimos se interessam apenas pela valorização do edifício (de que uma parte deveria ser destruída «dado que essas construções no seu estado actual formariam uma massa desagradável ao olhar, no centro de uma praça pública à qual se propõe, com o tempo, dar uma forma circular...»), e à sua forma paleocristã: donde a destruição, a pretexto de «conservação» (aqui entendida no sentido de reconstituição), dos acrescentos que, ao descaracterizarem a forma primitiva, lhe «fizeram perder o interesse» que ela apresenta «sob o ponto de vista arqueológico e enquanto parte da história».

⁽⁶⁵⁾ E mesmo quando, como na Viena Lionesa, Mérimée escolheu um praticante da região, este último não deixa de simbolizar a ingerência de Paris nos negócios de província. Ele acaba por concentrar a hostilidade de todos os actores locais, do Conselho municipal aos antiquários, passando mesmo pelo prefeito. *Ibid.*, p. 80 e seguintes.

⁽⁶⁶⁾ F. Bercé, *op. cit.*

⁽⁶⁷⁾ Ver os conselhos prodigalizados por um e por outro aos seus praticantes preferidos, Daniel Ramée no que diz respeito a Vitet e, para além de Viollet-le-Duc, Questel a Mérimée. A constatação não é ambígua: «O estabelecimento de um curso público, destinado especialmente a ensinar a história da arquitectura da Idade Média, torna-se hoje numa verdadeira necessidade e nós não compreendemos que a Escola de Belas-Artes tenha concebido a ideia de se opor a essa criação, colocando assim o governo na obrigação de lhe impor», L. Vitet, *op. cit.*, p. 293. De facto, apesar da ajuda da força pública, o governo não consegue impor a cadeira de História da Arquitectura de Viollet-le-Duc, que nela coloca um ponto final depois de algumas sessões, e se contentará com dar-lhe uma versão escrita no *Entretiens sur l'architecture*. Na sequência de artigos que tinha consagrado à «Entretien et la restauration des cathédrales françaises» (*Revue générale de l'architecture*, 1851-1852, rubrica História), Viollet-le-Duc faz o balanço da ajuda trazida pelo governo ao restauro e acrescenta: «Uma única coisa nos falta ainda se queremos que estes sacrificios sejam fecundos: um grupo de jovens artistas, arquitectos, pintores e escultores, educados no estudo dos nossos mais belos monumentos e assim capazes de os restaurar com competência [...]. O mal está no ensino», *op. cit.*, 1852, t. X, p. 371.

⁽⁶⁸⁾ Cf. por exemplo o papel da física, da química e da bioquímica tal como desenvolvidas em institutos de investigação aplicada, cujo exemplo em França pode ser o laboratório de investigação dos monumentos históricos. Cf. também o papel da fotogrametria.

⁽⁶⁹⁾ A *Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches*, completado em 1864 por um código de restauro em vinte pontos, «General Advice to Promoters of Ancient Buildings», publicado em 1864-1865 em *Sessional*

papers of the Riba. A ideia directriz (pretensamente conservadora) é a de restabelecer o estado inicial dos edifícios. Para isso há que suprimir, corrigir, inventar, só manter os restauros anteriores na condição de eles não estarem «deslocados»; a partir de J. Fawcett, *op. cit.*

⁽⁷⁰⁾ *On the Conservation of Ancient Monuments*, citado por J. Fawcett. Este último fornece igualmente a lista e as datas das intervenções de G. Scott nas catedrais inglesas desde Stafford, Ely e Westminster nos anos 40 do século XIX, até Exeter, Worcester e Rochester nos anos 70 do século XIX.

⁽⁷¹⁾ Viollet-le-Duc é o alvo a abater pelos eclesiologistas, que o tomam por símbolo da incompreensão francesa em matéria de restauro. Cf. *infra*, nota 93.

⁽⁷²⁾ Devemos «ter em conta a grande modificação que se insinuou no mundo, transformando a natureza do seu sentimento e do seu conhecimento da história [...]. Os nossos antepassados representavam tudo o que tinha tido lugar no passado exactamente como esses mesmos factos lhes teriam aparecido na sua própria época. Eles julgavam o passado e os homens do passado de acordo com os critérios da sua própria época. E esses tempos antigos estavam tão recheados que eles não tinham qualquer tempo livre para especular acerca dos desenvolvimentos do passado ou do futuro. Vale a pena sublinhar como a situação é agora diferente. A tomada de consciência cada vez mais forte do presente, mostrando-nos mesmo o quanto os homens, aparentemente animados pelas mesmas paixões que nós, eram, na realidade, diferentes [...], essa tomada de consciência, sublinhando inteiramente essa diferença, ligou-nos, contudo, ao passado de tal maneira que ele faz hoje parte integrante da nossa vida e mesmo do nosso próprio desenvolvimento. Este facto, ousado afirmá-lo, não tinha nunca acontecido antes. É um facto completamente novo [...]. Repito-o, nós que pertencemos a este século, fizemos uma descoberta impossível para as idades precedentes: dito de outra forma, nós sabemos a partir de agora que nenhum novo esplendor, nem nenhuma obra moderna podem substituir-nos a perda de um trabalho antigo, que é uma autêntica obra de arte», *The Builder*, artigo sobre «The Restoration of Ancient Buildings», 28 Dezembro de 1878 (Nossa tradução).

⁽⁷³⁾ «The Lamp of Memory», *op. cit.*, § XX, p. 201. Os itálicos são de Ruskin. As citações seguintes foram tomadas aos § XVIII e XIX, p. 199 e 200.

⁽⁷⁴⁾ A palavra é constantemente utilizada, tanto por Ruskin, como por Morris.

⁽⁷⁵⁾ Com mais ênfase, a paixão de Ruskin faz escola. «Restoration, ton nom est absurdité», S. Huggins, *The Builder*, 28 de Dezembro de 1878.

⁽⁷⁶⁾ *The Builder*, artigo citado.

⁽⁷⁷⁾ «The Lamp of Memory», 2ª parte. Para Ruskin, a atitude francesa consiste em «antes de mais, negligenciar os edifícios, para depois os restaurar em seguida». Acrescenta com bom senso: «Tomai convenientemente conta dos vossos monumentos e não tereis de os restaurar de seguida», § XIX, p. 200-1. Da mesma forma, no artigo sobre o Crystal Palace, profbe que se toque no

monumento «salvo na medida em que possa ser necessário consolidá-lo ou protegê-lo [...] Essas operações necessárias limitam-se a substituir pedras novas às usadas, no caso em que estas últimas sejam absolutamente necessárias para a estabilidade do edifício; a escorar com madeira ou metal as partes susceptíveis de darem de si; a fixar ou cimentar no seu lugar as esculturas prestes a soltarem-se; e, de modo geral, a arrancar as ervas daninhas que se inserem nos interstícios das pedras e a soltar as condutas de escoamento. Mas, nenhuma escultura moderna ou nenhuma cópia deve ser misturada com as obras antigas, nunca, quaisquer que sejam as circunstâncias», *op. cit.*, §IX, p. 112, itálicos de Ruskin.

⁽⁷⁸⁾ *The Builder*, *op. cit.*

⁽⁷⁹⁾ Esta definição constitui a referência implícita em relação à qual se situam todas as outras definições de restauro, propostas pelos adversários de Viollet-le-Duc. Assim, a definição de Morris é a seguinte: «Preservar os edifícios antigos significa conservá-los no próprio estado em que nos foram transmitidos, reconhecíveis, por um lado, enquanto relíquias históricas, e não como as suas cópias e, por outro lado, enquanto obras de arte executadas por artistas que teriam sido livres para trabalhar de outra forma se assim o tivessem desejado», *ibid.*

⁽⁸⁰⁾ *Revue générale d'architecture*, 1851, t. IX. Na rubrica «Entretien et restauration des cathédrales de France», segundo artigo, p. 114.

⁽⁸¹⁾ L. Grodecki, «La restauration du château de Pierrefonds», *Les Monuments historiques de la France*, 1965, n° 95 e *Le Château de Pierrefonds*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 2ª ed., 1979. Esses textos foram reeditados em *Le Moyen Âge retrouvé*, t.2, Paris, Flammarion, 1990.

⁽⁸²⁾ P. Nozière, Paris, A. Lemerre, 1899, p. 172.

⁽⁸³⁾ «O restauro [dos monumentos antigos] é uma invenção completamente moderna e que pertence apenas ao nosso tempo [...]. Essa ideia de que todas as outras artes observam cada uma à sua maneira, nunca foi praticada pela arquitectura. Cada século se impôs de qualquer forma a lei de só construir de determinada maneira, de obedecer só ao seu próprio gosto, aos seus próprios costumes, quer construísse de novo, quer terminasse ou reparasse as obras do passado. Se a moda mudou durante a execução do monumento, tanto pior para a unidade e simetria: os primeiros planos foram postos de parte e o edifício terminou-se de acordo com os planos na moda», *Fragments*, *op. cit.*, p. 293.

⁽⁸⁴⁾ S. Fouché, *op. cit.*, p. 33.

⁽⁸⁵⁾ Intervenção de Sábado, 16 de Maio de 1846 no Comité das Artes, publicado por Massin na sua edição de *Oeuvres complètes*, p. 1248.

⁽⁸⁶⁾ *Fragments*, *op. cit.*, «De l'architecture du Moyen Age en Angleterre», 1836, p. 174. «Não nos faltam architectos produtores ou afirmando-se como tais, ao passo que nos faltam architectos reparadores», *ibid.*, p. 175.

(⁸⁷) *Ibid.*

(⁸⁸) *Ibid.*, p. 1248. Cf. também «Guerre aux démolisseurs», 1832: «Mandai reparar esses belos e graves edifícios. Mandai *repará-los* com cuidado, *inteligência, sobriedade*. Vós estais rodeados de homens de ciência e de gosto que vos esclarecerão nesse trabalho. É fundamental que o arquitecto *restaurador seja frugal nas suas imaginações próprias, que estude com curiosidade* o carácter de cada edifício, segundo cada século e cada clima. Ele deve combinar-se com a linha geral e da linha particular, a partir do momento em que se coloca o edifício nas suas mãos. Ele deve, igualmente, saber unir habilmente o seu génio ao génio do arquitecto antigo», *op. cit.*, p. 165, itálicos nossos.

(⁸⁹) *Entretiens sur les Beaux-Arts, op. cit.*, p. 290, itálicos nossos.

(⁹⁰) O restauro «supõe [...] um culto do belo sob todas as suas formas e uma inteligência imparcial da história», *ibid.*

(⁹¹) «De l'architecture du Moyen Age en Angleterre», *op. cit.*, p. 147, itálicos nossos. Algumas linhas mais acima, ele afirma: «Só em Inglaterra se encontra edifícios religiosos que, despojados desde há trezentos anos de uma parte do seu destino inicial, *subsistem apenas no estado de objectos de arte e de curiosidade*», itálicos nossos.

(⁹²) *Op. cit.* «O velho solo da pátria, sobrecarregado como estava com as criações mais maravilhosas e de fé, torna-se a cada dia mais nu, mais uniforme, mais descascado [...]. Dir-se-ia que eles querem persuadir-se que o mundo nasceu ontem e deve acabar amanhã [...]», p. 7. Da mesma forma, p. 67 e seguintes, a propósito das igrejas: «Aí se ergue ainda diante de nós toda a vida dos nossos antepassados, essa vida tão dominada pela religião, tão absorvida por ela, [...] a sua paciência, a sua actividade, a sua resignação [...], tudo isso está diante de nós [...] como uma petrificação da sua existência [...]» A comparar com os textos de Ruskin, citados nas notas 24 e seguintes.

(⁹³) Ver, por exemplo, no *Builder* de 22 de Junho de 1861, o resumo da sessão da Ecclesiological Society, «On the Destructive Character of Modern French Restoration», à qual Ruskin, «recebido com aplausos», traz uma das suas mais belas diatribes contra o restauro em geral, e o dos Franceses e Alemães em particular.

(⁹⁴) *Ibid.* No decorrer da mesma sessão, o arquitecto J. Parker opõe-se ao conjunto dos colegas, sublinhando as diferenças de contextos (político, ideológico, cultural) que tornam complexa a comparação entre os dois países. Ele insiste, em particular, na eficácia em França da acção do Estado «que, em lugar de abandonar a preservação dos edifícios públicos, faz classificar todas as categorias de edifícios, e não apenas as catedrais, como monumentos históricos». Ele defende Viollet-le-Duc ao evocar o seu imenso saber e enumerando exemplos ingleses de vandalismo. O inventário feito após a morte de Viollet mostra que ele possuía as obras de Parker.

(⁹⁵) A propósito da sua Society for the Protection of Ancient Buildings, acusada de fazer presidir às suas sessões «nobres estetas», sustentados por damas bem-pensantes e subjugadas pelas suas torrentes de eloquência. Os objectivos da nova sociedade, que vem, inutilmente, juntar-se a instituições anteriores, provêm, nomeadamente de «um fetichismo abjecto», *The Builder*, 29 de Junho de 1878.

(⁹⁶) A carta de Morris preconizava, em particular, a criação de uma associação para proteger o património histórico internacional.

(⁹⁷) Pierre Nozières, *op. cit.*, A. France acusa Viollet-le-Duc de vandalismo mesmo em Pierrefonds, onde ele «destruiu as ruínas, o que é uma forma de vandalismo». Ele resume sem delicadezas o método de Viollet-le-Duc: «Agora [o arquitecto] demole para envelhecer. Remete-se o monumento ao estado em que ele estava na sua origem. Faz-se melhor: remete-se ao estado em que deveria ter estado», p. 177-178 e p. 241 e seguintes.

(⁹⁸) «On the Opening», *op. cit.*, § 10, p. 112. «Infelizmente, esse tipo de reparações, executadas com consciência, estão sempre desprovidas de carácter espectacular e são pouco apreciadas pelo grande público; de tal forma que os responsáveis pelos estaleiros de obras experimentam necessariamente a tentação de fazer executar as reparações indispensáveis de uma forma que, aparentemente conveniente, seja, de facto, fatal ao monumento.»

(⁹⁹) Na sua *Storia dell'architettura moderna*, Turim, Einaudi, 1951, Bruno Zevi faz de Boito um herói nacional e concede-lhe o lugar de pioneiro que recusa a Giovannoni. Para a bibliografia crítica de Boito, cf. C. Ceschi, *Teoria e Storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.

(¹⁰⁰) Depois de ter prosseguido os seus estudos em Itália, na Alemanha e na Polónia, ensina (Accademia Brera) e pratica a arquitectura e o restauro dos edifícios antigos em Milão. Fundou a revista *Arte italiana decorativa ed industriale*. Deve-se-lhe igualmente *Ornamenti per tutti gli stili* (1888).

(¹⁰¹) Sob a forma de uma recomendação, verdadeira carta em oito pontos que Boito reproduz em «Restaurare o conservare», *op. cit. infra*, p. 28 e seguintes.

(¹⁰²) Subtítulo: *Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milão, Ulrico Hoepli, 1893.

(¹⁰³) Ele cita caricaturalmente Mérimée que, num espírito oposto ao de Viollet-le-Duc, declarava que «convém deixar incompleto e imperfeito tudo o que se encontra incompleto e imperfeito, não deve permitir-se corrigir as irregularidades ou rectificar os erros», *op. cit.*, p. 13.

(¹⁰⁴) *Op. cit.*, p. 15 e seguintes e 28.

(¹⁰⁵) Entre 1889 e 1901, na sequência de obras importantes, Riegl estabeleceu os princípios da história e da teoria da arte, tal como foram, em seguida, continuadas por H. Wöfflin, H. Sedlmayr, P. Frankl, E. Panofsky, R. Krautheimer.

(¹⁰⁶) No Museu de Artes Decorativas de Viena (1886-1898).

(¹⁰⁷) Ver Introdução, nota 25.

(¹⁰⁸) Um esquema pode ajudar o leitor a orientar-se por entre essas diferentes categorias de valores.

- Valores de rememoração (ligados ao passado):
 - para a recordação (monumento);
 - para a história e a história da arte (monumento histórico);
 - de antiguidade (monumento histórico).
- Valores de contemporaneidade:
 - de arte
 - relativo (monumento histórico);
 - de novo (monumento e monumento histórico).
 - de utilização (monumento e monumento histórico).

(¹⁰⁹) *Op. cit.*, p. 47.

(¹¹⁰) Ou, mais correctamente, ao seu «desejo de arte» (*Kunstwollen*).

(¹¹¹) *Ibid.*, p. 96.

(¹¹²) *Ibid.*, p. 72 em particular.

(¹¹³) F. Choay, «Riegl, Freud et les monuments historiques: pour une approche sociétale de la préservation», *World Art, Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, org. I. Lavin, vol. III, The Pennsylvania State University Press, 1989.

(¹¹⁴) P. Loti, *La Mort de Philae*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, reed. Paris, Pardès, 1990.

(¹¹⁵) P. Bourdieu e J.-C. Passeron, *Les Héritiers*, Paris, Minuit, 1964.

(¹¹⁶) Organização privada fundada em 1949 a partir do modelo do National Trust britânico.

(¹¹⁷) Esta conferência, dita de Atenas, foi reunida pela Comissão Internacional para a Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, com a cooperação do Conselho Internacional dos Museus (ICOM). As suas *Actas* foram publicadas em 1933. Destacam-se três comunicações em particular, de V. Horta, G. Giovanni e G. Nicolemi.

A invenção do património urbano

Hausmann, que teve no seu tempo tantos inimigos e tão diversos como hoje, recusava a acusação de vandalismo que lhe faziam alguns apaixonados da velha Paris: «Mas, boas gentes, que, do fundo das vossas bibliotecas, pareceis nada ter visto [do estado de insalubridade da velha Paris e da metamorfose trazida], citai, pelo menos, um velho monumento digno de interesse, um edifício precioso para a arte, curioso pelas suas recordações, que a minha administração tenha destruído, ou de que ela se tenha ocupado, senão para o limpar e valorizar, de forma tão bela quanto possível» (¹). O barão falava de boa-fé e deve-se-lhe, de facto, a conservação de numerosos edifícios que, tal como Saint-Germain-l'Auxerrois, estavam prometidos à demolição. Nesse sentido, este burguês esclarecido era bem o contemporâneo de Mérimée, que de resto conhecia e encontrava aquando das suas visitas ao Imperador.

Contudo, ele destruiu, em nome da higiene, da circulação e mesmo da estética, partes consideráveis do antigo tecido de Paris. Mas, também aí, era um homem do seu tempo: a maioria dos que, na época, defendiam em França os monumentos do passado com a maior convicção e energia estavam também de acordo sobre a necessidade de uma modernização radical das cidades antigas e do seu tecido. Assim, Guilhermy publica em 1855 um *Itinéraire archéologique de Paris*, no qual traça um inventário minucioso de todos os monumentos individuais que sente ameaçados pelos novos tempos, sem se preocupar minima-

mente com os conjuntos e o tecido urbano propriamente ditos. Théophile Gautier, que prefacia no mesmo ano o livro de E. Fournier sobre a velha Paris, não pode impedir-se de saudar o desaparecimento dessa *Paris demolida* como um progresso: «A Paris moderna seria impossível na Paris de antigamente [...]. A civilização talha-se com grandes avenidas no dédalo negro das ruas, dos cruzamentos, dos impasses da velha cidade. Ela abate as casas como o pioneiro da América abate as árvores [...]. As muralhas podres desabam para deixar surgir dos seus escombros habitações dignas do homem, das quais a saúde desce com o ar e o pensamento sereno com a luz do sol.» Para Haussmann, tal como para Gautier e para o conjunto dos bons espíritos franceses da época, a cidade não existe enquanto objecto patrimonial autónomo. Haussmann não vê os velhos bairros senão como obstáculos à salubridade, ao tráfico, à contemplação dos monumentos do passado que se deve libertar.

O próprio Victor Hugo, poeta da Paris medieval, que escarneceu cruelmente das ruas largas de Haussmann e da monotonia das novas avenidas da capital, não se insurge nunca nos seus artigos, ou sequer nas intervenções no seio da Comissão dos Monumentos Históricos, contra a transformação geral do tecido das cidades antigas. A par do seu colega Montalembert, limita-se, em último caso, a propor um ou outro desvio das vias projectadas, a fim de poupar, não a continuidade de um conjunto urbanístico, mas um monumento: «Assim em Dinan, numa pequena cidade da Bretanha, onde não passam talvez mais de vinte viaturas por dia, para alargar numa rua os meios de circulação, não se destruiu a bela fachada do hospício e da sua igreja, um dos monumentos mais curiosos dessas paragens? [...] Em Dijon, a igreja de Saint Jean viu-se vergonhosamente mutilada: cortou-se o seu coro, nada mais do que isso, como se fosse um ramo de árvore inútil, e uma parede que reúne os dois transeptos separa a nave da laje das viaturas. Não se agiu desta forma senão com os monumentos públicos e, sobretudo, religiosos: as coisas seriam de outra forma se se tratasse de interesses privados. Que as

casas vizinhas incomodem muito e cada vez mais a via pública, é um mal de que se sofre cada vez mais [...] Em Paris, aprovamos totalmente as novas ruas da cidade, mas sem admitir a necessidade absoluta de destruir o que restava das antigas igrejas de Saint-Landry e de Sait-Pierre-aux-Boeufs, cujos nomes estão ligados aos primeiros dias da história da capital. E se o prolongamento da rua Racine tivesse sido um pouco mais à direita ou à esquerda, de maneira a não produzir uma linha absolutamente direita do Odeon à rua da La Harpe, parece-nos que se teria encontrado aí uma compensação suficiente: a conservação da preciosa igreja de São Cosme que, ainda que profanada pela sua utilização moderna, era a única da sua data e do seu estilo em Paris» (2).

Balzac resume bastante um sentimento implícito em França na sua época, quando descreve a sobrevivência de Guérande como um anacronismo e quando prevê que as cidades antigas, condenadas pela história, não serão conservadas senão pela «iconografia literária» (3). Não se pode negar que a maior parte dos românticos franceses tenha ficado traumatizada pelas reordenações dos «alargadores» (4) e que tenha visto desaparecer com nostalgia as cidades antigas, de que celebrava o charme e a beleza. Em contrapartida, e para a história das mentalidades esse ponto é fundamental, é certo que para eles não se tratava então de um património específico, susceptível de ser preservado à maneira de um monumento histórico.

Por razões que se prendem com tradições culturais profundas, essa atitude devia manter-se durante muito tempo em França, de onde ainda não desapareceu verdadeiramente. No entanto, a noção de património urbano histórico, provida de um projecto de conservação, nasceu na época de Haussmann, ainda que, como se viu, tenha surgido na Grã-Bretanha, sob a pena de Ruskin. Ela conheceu depois uma evolução e um desenvolvimento difíceis, cujas modalidades merecem ser analisadas.

Porquê este intervalo de quatrocentos anos entre a invenção do monumento histórico e a da cidade histórica? Porque é que

esta última teve de esperar tanto tempo para ser pensada enquanto objecto de conservação na sua totalidade, não redutível à soma das suas partes? Numerosos factores contribuíram para retardar, simultaneamente, a objectivação e a historização do espaço urbano: por um lado, a sua escala, a sua complexidade, a longa duração da mentalidade que identificava a cidade com um nome, uma comunidade, uma genalogia e uma história, de qualquer forma pessoal, mas que não se interessava pelo seu espaço. Por outro lado, conta-se ainda a ausência de cadastros e de documentos cartográficos fiáveis⁽⁵⁾, antes dos começos do século XIX, a par da dificuldade em descobrir arquivos relativos aos modos de produção e às transformações do espaço urbano ao longo dos tempos.

Até ao século XIX, inclusive, as monografias eruditas que descrevem as cidades só abordam o seu espaço através dos monumentos, símbolos cuja importância varia de acordo com os autores e os séculos. Quanto aos estudos históricos, até à segunda metade do século XX, interessaram-se pela cidade do ponto de vista das suas instituições jurídicas, políticas e religiosas, das suas estruturas económicas e sociais: o espaço é o grande ausente. Fustel de Coulanges desenvolve *La Cité Antique* sem nunca evocar os locais e os edifícios inseparáveis das instituições jurídicas e religiosas em Grécia e em Roma. H. Pirenne não é muito mais prolixo em *Les Villes du Moyen Âge* (1939), a sua obra maior, sobre as origens económicas do fenómeno urbano no Ocidente. Por seu lado, a história da arquitectura ignora a cidade. Sitte nota com pertinência em 1889: «Mesmo a nossa história da arte, que trata dos fragmentos mais insignificantes, não reservou o mais pequeno lugar à construção das cidades»⁽⁶⁾. Entre a Segunda Guerra Mundial e os anos oitenta do século XX, poucos são ainda os historiadores e os historiadores de arte que trabalharam o espaço urbano⁽⁷⁾.

Hoje em dia, assiste-se, contudo, a um florescimento de trabalhos sobre a forma das cidades pré-industriais⁽⁸⁾ e das aglomerações da era industrial. Este movimento foi impulsionado

pelos estudos urbanos, sendo necessário recordar o papel que eles representaram na génese de uma verdadeira história do espaço urbano.

A conversão da cidade material em objecto do saber foi provocada pela transformação do espaço urbano consecutivo à revolução industrial: abalo traumático do meio tradicional, emergência de outras escalas viárias e parcelares. É então que, por efeito da diferença e, de acordo com a palavra de Pugin, por *contraste*, a cidade antiga se torna objecto de investigação. Os primeiros a perspectivá-la historicamente e a estudá-la segundo os mesmos critérios que as formações urbanas contemporâneas são, antes de mais, os fundadores (arquitectos e engenheiros) da nova disciplina⁽⁹⁾, à qual Cerdá dá o nome de urbanismo. O mesmo autor propõe a primeira história geral e estrutural da cidade⁽¹⁰⁾.

Mas opor as cidades do passado à cidade do presente não significa por isso querer conservar as primeiras. A história das doutrinas do urbanismo e das suas aplicações concretas não se confunde nunca com a invenção do património urbano histórico e da sua protecção. Contudo, as duas aventuras são solidárias. Quer o urbanismo se ocupe em destruir os conjuntos urbanos antigos, quer tente preservá-los, é ao tornar-se num obstáculo ao livre desenvolvimento de novas modalidades de organização do espaço urbano que as formações antigas adquiriram a sua identidade conceptual. A noção de património urbano histórico constitui-se na contracorrente do processo de urbanização dominante. Ela é o culminar de uma dialéctica da história e da historicidade que se joga entre três figuras (ou aproximações sucessivas) da cidade antiga. Chamarei a essas figuras respectivamente *memorial*, *histórica* e *historial*.

A figura memorial

A primeira figura surge em Inglaterra sob a pena de Ruskin. Desde o começo dos anos sessenta do século XIX, ao

mesmo tempo que começam os «grandes trabalhos de Paris», o poeta das *Pedras de Veneza* insurge-se e alerta a opinião contra as intervenções que lesam a estrutura das cidades antigas, quer dizer, o seu tecido. Para ele, esta textura é a essência da cidade, sendo um objecto patrimonial inatingível, a proteger incondicionalmente.

Ruskin é conduzido a esta tomada de posição devido ao valor e ao papel que atribui à arquitectura doméstica, constitutiva do tecido urbano. É a contiguidade e a continuidade das suas modestas habitações, à beira dos seus canais e das suas ruas, que tornam Florença, Veneza, Ruão e Oxford ⁽¹¹⁾ irredutíveis à soma dos seus grandes edifícios religiosos e civis, dos seus palácios e das suas universidades e fazem destes conjuntos urbanos entidades específicas.

Toda a cidade antiga parece então representar bem, na altura, o papel de monumento histórico. No entanto, isso é uma ilusão, conferindo o próprio Ruskin os meios de a rectificar por comparação. Com efeito, em *Seven Lamps*, que trata da arquitectura e não da cidade, o monumento histórico funciona *quase como* um autêntico monumento intencional. Por um lado, ele representa imediatamente, no presente, um papel memorial, graças ao valor de piedade de que está investido. Mas, por outro lado, subsiste a distância que, desde o Renascimento, aprendemos a estabelecer relativamente às antiguidades. Ora, «quase que» não se aplica ao caso da cidade antiga, que é um verdadeiro monumento.

Sem chegar à fórmula explicitamente, Ruskin faz uma descoberta que a nossa época não acabou ainda de redescobrir. Ao longo dos séculos e das civilizações, sem que aqueles que a edificavam ou a habitavam tivessem essa intenção ou disso estivessem conscientes, a cidade representou o papel memorial de monumento. Nesse aspecto, não passava de um objecto paradoxalmente não elevado a esse fim, e que, tal como todas as antigas aldeias e todos os estabelecimentos colectivos tradicionais do mundo, possuía, num grau mais ou menos constrangedor,

o duplo e maravilhoso poder de enraizar os seus habitantes no espaço e no tempo ⁽¹²⁾.

Mas Ruskin não consegue perspectivar historicamente esta descoberta insigne. Para ele era um sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial: nós devemos continuar a habitar aí e a habitá-las como pelo passado. Elas são a garantia da nossa identidade, pessoal, local, nacional, humana. Ele recusa tolerar a transformação do espaço urbano em fase de realização, não admite que ela seja exigida pela transformação da sociedade ocidental e que essa mesma sociedade técnica prossiga um projecto inscrito no seu passado. Ao querer viver a cidade histórica no presente, Ruskin encerra-a, de facto, no passado e deixa escapar a cidade historial, a que está envolvida no futuro da historicidade.

Cegueira? Antes moralismo impenitente e apaixonado, que conduz a dificuldades insolúveis. Apesar de tudo, ele reconhece-se envolvido num mundo a duas velocidades e com dois tipos de cidades. Aquelas que ama e cita mais frequentemente, geralmente quase intactas e de dimensões reduzidas, permanecem aptas ao exercício da memória e da piedade. Ruskin não precisa ou distingue, para além disso, os estatutos respectivos dos que as habitam e dos que nelas estão apenas de passagem. As outras cidades, as metrópoles do século XIX, com as suas vastas avenidas «imitadas dos Campos Elíseos», os seus palácios, os seus imóveis de escritórios e as suas casernas de habitação, surgem-lhe como um fenómeno que não tem lugar próprio nas tradições e na ordem urbanas. O seu lugar natural é o novo mundo sem memória, os Estados Unidos ou a Austrália ⁽¹³⁾.

Sob muitos pontos de vista, em particular quando ele prevê a padronização planetária das grandes cidades, Ruskin revela uma sensibilidade de visionário. Todavia, a causa que defende, e que defenderá com e depois de William Morris, não é, no seu próprio sentido, a da conservação da cidade e dos conjuntos históricos. Ambos combatem pela vida e pela sobrevivência da cidade ocidental pré-industrial.

A figura histórica: papel propedêutico

A segunda figura encontra uma expressão privilegiada na obra do arquitecto e do historiador vienense Camillo Sitte (1843-1903). A cidade pré-industrial surgia então como um objecto pertencente ao passado e a historicidade do processo de urbanização que transforma a cidade contemporânea é assumida na sua dimensão e positividade. Esta visão é, assim, totalmente oposta à de Ruskin, mas também à de Haussmann: a cidade antiga, prescrita pelo futuro da sociedade industrial, não deixa de ser reconhecida e constituída numa figura histórica *original*, que convida à reflexão.

Em 1889, Sitte desenvolvia estas ideias numa obra que depressa se tornou famosa e, desde então, constantemente deformada por leituras tendenciosas, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* [A Urbanização nos seus Princípios Estéticos], traduzida para francês com um título já de si enganador, *L'art de construire les villes*. Em nome da doutrina dos CIAM, S. Giedion e Le Corbusier fizeram de Sitte a encarnação do passadismo mais retrógrado, o apóstolo do caminho dos ignorantes o inimigo jurado do urbanismo moderno. Contra a doutrina dos CIAM, *Städtebau* é, desde há quinze anos, o principal livro, cuja autoridade cauciona todos os *pastiches* e variações diversas sobre o tema da cidade reencontrada. As duas apreciações opostas repousam sobre o mesmo contra-senso, que faz de *Städtebau* uma obra dogmática e passadista, a partir do momento em que esta é dedicada aos problemas da cidade actual e futura, relativamente à qual a cidade antiga possui a dignidade de objecto histórico no sentido pleno do termo. ⁽¹⁴⁾

O livro de Sitte tem por origem uma constatação, limitada e precisa: a fealdade da cidade contemporânea, ou melhor, a falta de qualidade estética. Não se trata aqui, de forma alguma, de uma contaminação geral e moral da civilização contemporânea, tal como em Ruskin. Esta crítica acompanha, pelo contrário, uma tomada de consciência aguda das dimensões técnicas,

económicas e sociais da transformação realizada pela sociedade industrial e da necessária transformação espacial que a acompanha. O progresso técnico modela o nosso mundo: confere ao espaço urbano edificado uma extensão e uma escala sem precedentes e atribui-lhe novas funções, entre as quais o prazer estético parece já não ter o seu lugar. «São antes de mais as dimensões gigantescas tomadas pelas nossas grandes cidades que fazem rebentar por todo o lado o quadro das formas artísticas antigas [...]; o urbanista, tal como o arquitecto, deve elaborar uma escala de intervenção própria à cidade moderna, com vários milhões de habitantes [...]. Há que aceitar estas transformações como forças adquiridas e o urbanista deverá tê-las em conta, tal como o arquitecto tem em conta a resistência dos materiais e as leis da estática [...]. Os nossos engenheiros realizaram verdadeiros milagres [...] para o bem-estar de todos os cidadãos [...] [mas] a construção e a extensão das cidades tornaram-se questões quase exclusivamente técnicas».

A constatação de carência traçada por Sitte não tem para ele interesse em si. Longe de se reduzir a uma crítica amarga, ela é o trampolim de uma interrogação. Estarão as metrópoles contemporâneas condenadas a este grau zero da beleza urbana? Pode conceber-se e preparar-se o advento de uma arte urbana em concordância com o futuro da sociedade industrial? Estas são as interrogações que determinam a dinâmica de *Städtebau*. Elas passam por uma análise prévia dos arranjos de que as cidades antigas tiram a sua beleza, o que faz de Sitte o criador da morfologia urbana: a partir do paradigma de praça pública, e com a ajuda de plantas realizadas pelo próprio em dezenas de locais e centros antigos, descreve e explica como, desde a cidade antiga até à cidade barroca, diferentes configurações espaciais não deixaram de irradiar uma beleza que as praças contemporâneas não oferecem nunca.

Mas o interesse destas análises não é apenas histórico. A cidade antiga pode ainda dar-nos lições (o termo ensino é recorrente em *Städtebau*). Contrariamente a uma atitude muitas

vezes atribuída a Sitte, ou justificada pela sua autoridade, não se tratava de copiar ou de reproduzir essas configurações, que respondem a estados sociais desaparecidos e actualmente desprovidos de sentido ⁽¹⁵⁾.

A constatação de carência traçada por Sitte não tem para ele interesse em si. Longe de se reduzir a uma crítica amarga, ela é o trampolim de uma interrogação. Estarão as metrópoles contemporâneas condenadas a este grau zero da beleza urbana? Pode conceber-se e preparar-se o advento de uma arte urbana em concordância com o futuro da sociedade industrial? Estas são as interrogações que determinam a dinâmica de *Städtebau*. Elas passam por uma análise prévia dos arranjos de que as cidades antigas retiram a sua beleza, o que faz de Sitte o criador da morfologia urbana: a partir do paradigma de praça pública, e com a ajuda de plantas realizadas pelo próprio em dezenas de locais e centros antigos, descreve e explica como, desde a cidade antiga até à cidade barroca, diferentes configurações espaciais não deixaram de irradiar uma beleza que as praças contemporâneas não oferecem nunca.

Mas o interesse destas análises não é apenas histórico. A cidade antiga pode ainda dar-nos lições (o termo ensino é recorrente em *Städtebau*). Contrariamente a uma atitude muitas vezes atribuída a Sitte, ou justificada pela sua autoridade, não se tratava de copiar ou de reproduzir essas configurações, que respondem a estados sociais desaparecidos e actualmente desprovidos de sentido ⁽¹⁶⁾. A solução da antinomia entre presente e passado, historial e histórico, é, apesar de tudo, possível, na condição de se recorrer a um tratamento racional e sistemático da análise morfológica. «Nós não temos outro meio para combater a doença insidiosa da inflexível regularidade geométrica para além do contraveneno de uma *teoria racional*. É o único ponto que nos resta para reconquistar a liberdade de concepção dos mestres antigos e utilizar – mas com plena consciência – os procedimentos que, sem que disso tenham tido consciência, guiaram os criadores em épocas em que a prática artística era ainda uma

tradição» ⁽¹⁷⁾. Sob a diversidade das configurações espaciais, portadoras em cada época, antiga, medieval, barroca, de efeitos estéticos próprios, procurar-se-ia regras ou princípios constantes ao longo dos tempos. Sabe-se que estes princípios ⁽¹⁸⁾ (palavra-chave de *Städtebau*, provida ou não do qualificativo «artístico» e, por vezes, substituída por «sistema» ⁽¹⁹⁾) consistem num conjunto de caracteres formais, comuns aos diferentes exemplos de espaços públicos antigos apresentados por Sitte: cercado, assimetria, diferenciação e articulação de elementos. Eles são, devido até à sua intemporalidade, aplicáveis pelo urbanismo de finais do século XIX.

O estudo morfológico das cidades antigas e, logo, a história formal do seu espaço, constituem, assim, para o urbanista um utensílio heurístico sem equivalente. As regras de organização dos espaços ocupados e dos vazios postas em evidência, abrem-lhe a via de uma estética urbana experimental. O papel pedagógico que esta atitude atribui ao estudo da cidade antiga e os problemas que levanta apelam a uma reaproximação da propedêutica proposta uma vintena de anos antes por Viollet-le-Duc, na sua obra *Entretiens sur l'architecture* ⁽²⁰⁾. Com efeito, durante a segunda fase da sua carreira, este último foi, à instância de Sitte para a arte urbana, perseguido pela procura de uma arquitectura «verdadeiramente contemporânea». Ele traça um requisito impiedoso contra o historicismo e o ecletismo dos arquitectos da sua época, condena todas as formas de cópia ou de imitação do passado ⁽²¹⁾ e assenta a sua investigação sobre um trabalho histórico. A análise racional dos grandes sistemas arquitectónicos do passado (grego, romano, românico, gótico...) permite, com efeito, descobrir aí «esses princípios imutáveis que permanecem verdadeiros ao longo dos séculos [...], [são] aplicados diversamente pelas diferentes civilizações» ⁽²²⁾ e ajudar-nos-ão a elaborar um novo sistema a partir das novas condições históricas que são as nossas.

De facto, o racionalismo comum a Viollet-le-Duc e a Sitte participa de uma semelhança profunda, mas ignorada pelo con-

junto dos historiadores ⁽²³⁾, que liga os dois autores a uma geração de distância e que permite esclarecer um por meio do outro. Tanto *Entretiens sur l'architecture* como *Städtebau* propõem-se, identicamente, um no domínio da arquitectura, outro no do urbanismo enquanto arte, procurar as vias de uma criação contemporânea, que responda às necessidades originais de uma civilização sob os efeitos de uma transformação técnica, económica e social. As duas obras estão organizadas segundo a mesma oposição binária entre um passado terminado e um presente em gestação. Ambas pensam e desenham essa ruptura histórica com a mesma acuidade dolorosa e sobre o mesmo horizonte urbano, uma vez que Viollet-le-Duc não se acantonou no campo da arquitectura. Na mesma medida em que Viollet-le-Duc não dissocia nunca a arquitectura do seu contexto mental, social e técnico, a cidade não podia ser estranha à suas preocupações. Ele aborda-a, também, segundo uma perspectiva morfológica, e encontra-se mesmo, disseminada na espessura de *Entretiens*, uma série de análises que, numa vintena de páginas, evocam a maior parte dos temas ⁽²⁴⁾ desenvolvidos em *Städtebau* vinte anos mais tarde e que tornam muito mais frutuoso o confronto dos dois textos.

Antes de voltar ao problema urbano, há, desde já, que constatar que esse racionalismo histórico não se processa sem dificuldades teóricas. Ele coloca, efectivamente, os dois autores perante uma nova antinomia, a da arte e a da razão. Ambos reconhecem, com efeito, que a criação artística procede do que, à falta de um termo mais apropriado, chamam, identicamente, *instinto* ⁽²⁵⁾. O seu livre desenvolvimento caracterizava um estado social cujo modelo é oferecido pela cidade grega. É a esse instinto ou desejo de arte, abafado e talvez perdido pela nossa sociedade técnica, que a análise racional desejaria substituir-se. Mas, como é que a permanente consciência de si, inerente à nossa época e à nossa civilização, pode pretender disfarçar a inocência artística que elas perderam? A pergunta é tanto ou mais pertinente quanto as análises de Hegel da bela totalidade

helénica não são desconhecidas nem de Viollet-le-Duc, nem de Sitte. Este último fez eco, inclusive, das teorias de Fiedler acerca da especificidade da criação artística e da impotência da história da arte em ajudá-la ⁽²⁶⁾.

Não é então de espantar que Sitte reconheça a artificialidade das ordenações urbanas efectuadas segundo as regras e os princípios libertos das formas históricas pela análise racional. Ele admite: «Pode, deliberadamente, imaginar-se e construir sobre o papel formas que os acasos da história produziram ao longo dos séculos? Poderia gozar-se verdadeiramente dessa ingenuidade fingida, desse natural artificial? Seguramente que não. As alegrias serenas da infância são recusadas numa época que já não constrói espontaneamente» ⁽²⁷⁾. Viollet-le-Duc não é menos sensível ao carácter aleatório do método que preconiza. Ele não exclui completamente a hipótese de um desaparecimento da arte arquitectural e não tem ilusões sobre os efeitos inibitórios da consciência de si e do peso da memória histórica com que essa consciência se encontra armada.

E, todavia, apesar da sua lucidez, os dois autores recusam abandonar toda a esperança no sucesso do seu método heurístico. O pessimismo de certos trechos não os impede de deixar algures os azares do seu método racional e de proceder como se ele pudesse deixar passar um complemento de alma. Nem um nem outro renunciam ao seu projecto ⁽²⁸⁾. Mas, distintamente de Sitte, Viollet-le-Duc orienta-se em direcção a uma solução que o instala mais solidamente na grande subversão da era industrial. Depois de ter talhado, quase sub-repticiamente, um caminho real por entre os sedimentos da memória histórica, ele envolve-se no caminho estreito, escarpado e árduo do esquecimento. A descoberta da «arquitectura do futuro» ⁽²⁹⁾ passa por esse duplo caminhar: o racionalismo histórico que coloca em evidência a sucessão de sistemas arquitectónicos exige, em seguida, o esquecimento das suas particularidades e, quiçá, mais ainda. Tal é o itinerário traçado em pontilhado no final da «Troisième entretien». A página espantosa na qual Viollet-le-Duc

traça o pesado balanço das realizações da memória histórica termina com uma apologia do esquecimento: «A todos aqueles que nos dizem hoje em dia: “Tomem uma arte nova que seja do nosso tempo”, nós respondemos: “Façam com que esqueçamos este enorme acervo de saber e de crítica; dai-nos instituições de uma só peça, costumes e gostos que não se liguem ao passado [...] Façam com que nós possamos esquecer tudo o que foi feito antes de nós. Então teremos uma arte nova e teremos feito o que nunca foi visto; pois que, se é difícil para o homem aprender, é-o ainda mais esquecer» (30). A verdade deste pessimismo é revelada por uma nota da «Huitième entretien» sobre os Mercados centrais erguidos por Baltard em Paris. É, realmente, o efeito de luxo de um tal esquecimento das referências recebidas, dos esquemas históricos admitidos, das atitudes teóricas transmitidas pela tradição secular, que Viollet-le-Duc crê entrever nesses Mercados, cuja beleza vigorosa opõe à insipidez das produções académicas (31). Para Baltard, obrigado a inovar sob a pressão conjunta de Napoleão III e de Haussmann (32), tratava-se apenas de um esquecimento contigente e não metódico. Ele não deixa de ilustrar o papel estético que voltaria a um tal prática deliberada. A concepção de uma tal propedêutica, igualmente aplicável ao urbanismo, assinala uma etapa da teorização das disciplinas do espaço. Articulada com um racionalismo histórico, que é a sua condição prévia e necessária, ela não deve ser confundida com o a-historicismo, pregado pelos CIAM e pelos arquitectos do movimento moderno. Estes negam a utilidade da história das formas e acreditam em começos absolutos. A proposição de Viollet-le-Duc conserva à historiografia um papel fundador, mas desmistificada e liberta de qualquer dogmatismo. Ela permite, para além disso, não dissociar mais em arquitectura o problema da beleza das questões colocadas pela solidez e pela comodidade (33).

Que repercussão tiveram estas ideias sobre a concepção que Viollet-le-Duc tinha da cidade do futuro? A resposta é, sem dúvida, dada pela rapidez com a qual ele se livra da matéria que ocupa a obra inteira de Sitte: aos seus olhos, a mutação ainda

por chegar para a arquitectura já teve lugar na cidade. Foi ins-taurado um novo espaço, cuja escala, incompatível com a dos conjuntos antigos, não só interdita a sua sobrevivência, como também bane a arte, tal como ela se tinha manifestado ao longo da história urbana. Viollet-le-Duc não vê o aparecimento de uma arte a outra escala, tal como o imaginava na mesma época um outro teórico do esquecimento estético, Emerson (34). Ele não previa, para mais, a conservação das cidades antigas. Tem, todavia, um lugar neste capítulo. *Entretiens* não ajuda apenas a compreender melhor a obra de Sitte. Por um lado, ao levar até ao limite a noção de cidade histórica e, por outro, ao sugerir uma propedêutica do esquecimento, Viollet-le-Duc trazia materiais que representaram um papel decisivo na construção da terceira figura da cidade antiga.

Sitte, esse, permaneceu na incerteza. Nenhuma das praças urbanas concebidas de acordo com os princípios de *Städtebau* conseguiria, aos seus olhos, encontrar na cidade moderna mais do que a hospitalidade pontual e precária conveniente ao seu estatuto simbólico de pedras de espera.

Uma única certeza se retira de *Städtebau* e diz respeito às cidades do passado: o seu papel terminou, a sua beleza plástica permanece. Conservar os conjuntos urbanos antigos como se conserva os objectos de museu parece então inscrever-se na lógica das análises de *Städtebau*. Contudo, Sitte não militou pela preservação dos centros antigos. Ele não expressa a preocupação de «salvar», se ainda é tempo, as nossas velhas cidades da destruição que as ameaça cada vez mais» (35), senão por duas vezes, muito brevemente, no curso do seu livro que responde a diferentes preocupações.

Outros que não ele desenvolveram a filosofia conservadora inspirada pelo seu trabalho histórico e crítico e atribuíram também uma função museológica à cidade antiga.

A figura histórica: papel museológico

Enquanto figura museológica, a cidade antiga, ameaçada de desaparecimento, é concebida como um objecto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, tal como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida. Ao tornar-se histórica, ela perde a sua historicidade.

Esta concepção da cidade histórica tinha sido preparada por gerações de viajantes, sábios ou estetas. Os arqueólogos, que descobriam as cidades mortas da Antiguidade, bem como os autores de guias e de *ciceroni*, que dividiam o mundo de arte europeu em ramos urbanos, contribuíram para tornar pensável a museologização da cidade antiga.

Esta palavra vil não foi assimilada sem ambiguidade. A cidade enquanto entidade assimilável a um objecto de arte e comparável a uma obra de museu não deve ser confundida com a cidade-museu, albergando obras de arte. A noção de cidade de arte⁽³⁶⁾, nascida na viragem do século, é bastante fluida para poder tomar as duas acepções. Ela é, todavia, frequentemente caracterizada pela qualidade e pelo número⁽³⁷⁾ dos tesouros artísticos, monumentos históricos com a sua decoração pintada e esculpida, museus e colecções que encerra, à maneira de um imenso museu a céu aberto. Deste facto, pode considerar-se como cidades de arte as categorias de cidades heterogéneas, capitais e provinciais, gigantes e minúsculas, transbordantes de vida ou adormecidas, sem que, a maior parte das vezes, a própria configuração desse conteúdo seja tomada em consideração.

A cidade, o centro ou o bairro urbano susceptíveis de serem transformados em museus, tal como a análise de Sitte os designa a propósito, impõem-se, ao contrário, em si, enquanto totalidades singulares, independentemente dos seus constituintes. Exemplo paradigmático: a praça maior de Bruxelas, arrancada ao processo de «haussmanização» da cidade e preservada graças ao seu burgomestre, Charles Buls⁽³⁸⁾, admirador fervoroso de Sitte. Buls não se limita, por outro lado, a conservar: ele

restaura a praça histórica e reconstitui as partes que lhe faltam. A atitude inscreve-se no oposto da conservação piedosa de Ruskin. O historicismo de Viollet-le-Duc assinala a conservação museológica da praça maior, tal como inspirará a conservação de numerosos centros ou fragmentos urbanos antigos na Europa ocidental.

A metáfora do objecto museológico permanece, no entanto, aproximada. As cidades antigas não podem ser postas debaixo de uma câmpanula, como afirmava caricatamente Viollet-le-Duc que era o desejo inadmitido dos habitantes de Nuremberga. Com efeito, como se poderia efectivamente conservar e colocar fora de circuito fragmentos urbanos, salvo privando-os das suas utilizações e dos seus habitantes? Como, para além disso, regulamentar o seu percurso ou visita museológica? O problema começa a delinear-se. Ele só será colocado em termos explícitos e jurídicos após a Segunda Guerra Mundial.

Contudo, ao longo das primeiras décadas do século XX, a figura e a conservação museológicas adquirem uma nova dimensão, etnológica, aquando da experiência colonial. Quando Lyautey, marcado pelo exemplo dos Ingleses na Índia, empreende a urbanização de Marrocos, ele decide conservar as criações urbanas e as medinas desse país. Contrariamente à política adoptada na Argélia, a modernização de Marrocos respeitará as fundações urbanas tradicionais e serão criadas cidades respondendo aos novos critérios técnicos ocidentais. Esta orientação traduz a vontade de preservar, juntamente com o seu apoio espacial original, modos de vida e uma visão do mundo diferentes e julgadas incompatíveis com a urbanização de tipo ocidental. Mas, a apreciação estética participa também, secundariamente, dessa vontade de conservação e talvez a integre ela própria numa perspectiva de turismo artístico.

Não é por isso surpreendente que, num movimento de retorno, a experiência etnológica de uma realidade urbana diferente e exótica tenha sido transposta para as familiares cidades da Europa. Está por fazer a história desta conversão do olhar, ilustrada,

entre outros, pelos urbanistas Prost, Forestier e Danger, que Lyautey tinha formado. Depois de ter deixado o Magrebe, eles descobriam, com um outro olhar e na sua diferença legítima, o ancestral continente europeu: território a organizar em escalas inéditas, que tinham podido ser testadas em África, mas também território a proteger. A armadura urbana pré-industrial e, sobretudo, as pequenas cidades ainda quase intactas, tornavam-se nos vestígios frágeis e preciosos de um estilo de vida original, de uma cultura em vias de extinção, a proteger incondicionalmente e, no limite, a colocar nas reservas ou a museologizar.

Na mesma época, os CIAM recusam a noção de cidade histórica ou cidade-museu. Exemplar, o plano Voisin⁽³⁹⁾ de Le Corbusier (1925) propõe arrasar o tecido dos velhos quarteirões de Paris, substituindo-os por arranha-céus modelo, e não conserva senão alguns monumentos heterogéneos, como Notre-Dame de Paris, o Arco do Triunfo, o Sagrado-Coração e a Torre Eiffel. Este inventário anuncia já a concepção mediática dos monumentos sinais. Esta ideologia da tábua rasa, aplicada ao tratamento dos centros antigos durante os anos cinquenta do século XX, não deixou, oficialmente, de prevalecer em França até à criação, por André Malraux, da lei sobre os sectores salvaguardados, em 1962. Modificada desde então na sua redacção e orientação, esta lei era, efectivamente, na origem, uma medida de urgência inspirada pela figura museológica da cidade. Contestados na Europa, os CIAM não deixariam de prosseguir assiduamente a sua obra iconoclasta nos países em vias de desenvolvimento. Trabalharam na desconstrução de algumas das mais belas medinas do Médio Oriente, como Damasco e Alepo. A sua influência permaneceu forte no Extremo Oriente e pode atribuir-se-lhe, nomeadamente, a destruição de parte da velha Singapura.

A figura historial

A terceira figura da cidade antiga pode ser definida como a síntese e a superação das duas precedentes. Ela constitui a base de qualquer interrogação actual, não apenas sobre o destino dos antigos tecidos urbanos, mas sobre a própria natureza dos estabelecimentos a que se continua hoje a chamar cidades.

Esta figura apareceu sob uma forma ao mesmo tempo acabada e premonitória na obra teórica e prática do italiano G. Giovannoni (1873-1943), que concede simultaneamente um valor de utilização e um valor museológico aos conjuntos urbanos antigos, ao integrá-los numa concepção geral da organização territorial. A mudança de escala imposta ao conjunto edificado pelo desenvolvimento da técnica («O urbanista, tal como o arquitecto, deve elaborar uma escala de intervenção adequada à cidade moderna de vários milhões de habitantes»⁽⁴⁰⁾) tem por corolário um novo modo de conservação dos conjuntos antigos, para a história, para a arte e para a vida presente. Este «património urbano»⁽⁴¹⁾, que Giovannoni é, sem dúvida, o primeiro a designar sob esse termo, adquire o seu sentido e o seu valor não tanto enquanto objecto autónomo de uma disciplina própria, mas como elemento e parte integrante de uma doutrina original de urbanização. A importância de Giovannoni foi durante muito tempo ocultada por razões políticas e ideológicas⁽⁴²⁾. Conceder-lhe o seu lugar legítimo no xadrez da história é tanto mais necessário.

Desde o primeiro artigo de 1913, de que ele manteve o título, «Vecchie città ed edilizia nuova», para o seu grande livro de 1931, que Giovannoni adopta uma atitude prospectiva. Ele equaciona o papel inovador das recentes técnicas de transporte e de comunicação e prevê o seu aperfeiçoamento crescente. Um recuo de algumas décadas permite-lhe pensar a partir daí em termos de «redes» (*rete*) e de infra-estruturas de mutação das escalas urbanas, de que Viollet-le-Duc e Sitte tinham feito a pedra de toque do seu pensamento. O urbanismo deixa de se

aplicar a entidades urbanas e circunscritas no espaço para se tornar territorial. Ele deve satisfazer a vocação para se mover e comunicar por todos os meios que caracterizam a sociedade da era industrial, tornada na era da «comunicação generalizada». A cidade do presente e, mais ainda, a do futuro, estarão em movimento.

Perante estes «organismos cinéticos»⁽⁴³⁾, Giovannoni coloca com lucidez a questão a que se esquivam ou que ocultam ainda hoje tantos urbanistas, eleitos e políticos: não terminaram já os tempos da cidade compacta e centralizada e não se apaga esta última em benefício de um outro modo de agregação? Não é já possível imaginar «o fim do grande desenvolvimento urbano» e mesmo uma verdadeira «anti-urbanização»⁽⁴⁴⁾? (O termo transformar-se-á mais tarde em *desurbanização*). Quase em primeiro lugar, ele compreende o estiolamento e a desintegração da cidade, em proveito de uma urbanização generalizada e difusa. Com cinquenta anos de avanço, ele vê iniciar-se a nova era a que Melvin Webber chamará *the post-city age*, «a era pós-cidades»⁽⁴⁵⁾.

A questão é colocada com tanta ou mais pertinência e acuidade quanto Giovannoni funda o seu raciocínio sobre a dualidade essencial dos comportamentos humanos, a que Cerdá atribuíra o motor da urbanização. «O homem repousa, o homem move-se»⁽⁴⁶⁾. Os circuitos de comunicação generalizada não oferecem porto de abrigo ao repouso. Todavia, os seres humanos têm sempre necessidade de parar, de se encontrar, de habitar. «A vida de habitação» deve poder conservar o seu lugar, ao mesmo tempo que «a vida de movimento»⁽⁴⁷⁾. Mas, os progressos da técnica tornam possível uma nova figura na relação tradicional entre movimento e estabilidade. Sobre as grandes redes que estruturam o espaço territorial, em particular de transporte, podem a partir de então estar ramificadas e articuladas pequenas unidades espaciais, núcleos de descanso.

A «anti-urbanização» toma então a forma de uma organização dual⁽⁴⁸⁾, a (pelo menos) duas escalas, complementares e igualmente fundamentais: segundo a metáfora expressiva de

Vecchie Città, temos, de um lado, «a sala das máquinas, de movimento febril, vertiginoso e ardente» e do outro, os «salões e os espaços domésticos»⁽⁴⁹⁾. Logo no começo, Giovannoni ultrapassa o urbanismo unidimensional em que Le Corbusier se encerrou, sem ter compreendido que a sua «cidade radiosa» é uma não-cidade⁽⁵⁰⁾. Mas, Giovannoni escapa também à modelização dos não-urbanistas para quem, de Soria y Mata⁽⁵¹⁾ a Milioutine e aos Soviéticos dos anos trinta⁽⁵²⁾, os espaços de habitação e de lazer mantêm uma relação de subordinação e de inclusão, mas não de complementaridade, face às redes que realizam a supressão da diferença entre a cidade e o campo.

Para Giovannoni, a sociedade de comunicação multipolar – essa sociedade que não é ainda, na época, nem informatizada, nem mediática, nem «de lazer», essa sociedade que não pode, no entanto, funcionar numa única escala territorial e reticulada – apela então à criação de unidades de vida quotidiana sem precedentes. Os centros, os bairros, os conjuntos de velhas ilhotas podem responder a essa função. Sob a forma de unidades ou isolados, de fragmentos, de núcleos, eles podem reencontrar uma actualidade que lhes negavam Viollet-le-Duc e Sitte. Até a sua escala os designa como aptos a preencher a função dessa nova identidade espacial. Sob a condição de serem convenientemente tratados, ou seja, sob a condição de que não se implantem aí actividades incompatíveis com a sua morfologia, esses velhos tecidos urbanos vêm mesmo o seu valor de utilização acompanhado de dois privilégios. A par dos monumentos históricos, eles são portadores de valores artísticos e históricos, mas também do valor pedagógico e motivador imaginado por Viollet-le-Duc e por Sitte, verdadeiros catalizadores da invenção de novas configurações espaciais. Eles representam também na *edilizia nuova* de Giovannoni, um papel que nem Viollet-le-Duc, apesar da sua teoria do esquecimento e da sua descoberta da ruptura da escala urbana tradicional, nem Sitte, apesar da elegância das suas análises morfológicas, podiam conceder-lhe. E é a esse título que eles puderam ser integrados numa doutrina sofisticada⁽⁵³⁾ de conservação do património urbano.

A relação original que Giovannoni pensou entre organização do território e património urbano deve-se a duas particularidades do contexto italiano. Por muito premonitória que seja, a sua visão «anti-urbanística» inscreve-se numa tradição lombarda, fundada em finais do século XVIII por Cattaneo⁽⁵⁴⁾, na esteira do fisiocratismo francês. Desde essa época, apoiando-se simultaneamente em considerações demográficas e na solidez da armadura urbana italiana, que Cattaneo preconizava um equilíbrio das actividades urbanas e rurais, apoiadas na sua estreita associação e sobre o controlo do crescimento urbano, numa perspectiva territorial da economia.

Para além disso, uma formação profissional – que ele contribuirá mais tarde para generalizar em Itália, ao fundar em 1920 a Scuola superiore d'architettura di Roma – abriu simultaneamente a Giovannoni os saberes, demasiadas vezes dissociados, da ciência aplicada, da arte e da história. Viollet-le-Duc notava-o já: «Os Italianos têm o bom senso de não separar em duas categorias os seus arquitectos: os restauradores de monumentos e os construtores de edifícios apropriados às novas necessidades»⁽⁵⁵⁾. Giovannoni não é apenas um arquitecto e um restaurador, discípulo e continuador de Boito. Ele não é também apenas um historiador de arte⁽⁵⁶⁾, para quem Roma foi um dos objectos de estudo favoritos. Tal como Boito, ele é também engenheiro e, distintamente deste último, urbanista.

Nota-se esta tripla formação⁽⁵⁷⁾ em artigos que, entre 1898 e 1947, Giovannoni consagrou simultaneamente aos seus três campos de competência⁽⁵⁸⁾. Ela explica também como Giovannoni foi capaz de ultrapassar a concepção unidimensional de Viollet-le-Duc em benefício de uma concepção dual da mutação imposta ao espaço urbano pela era industrial. Aí se encontra ainda a justificação para o facto de ele ter podido retirar das análises morfológicas de Sitte uma lição de conservação, para nunca mais deixar de tratar a cidade «como um organismo estético»⁽⁵⁹⁾.

«Uma cidade histórica constitui em si um monumento»⁽⁶⁰⁾, mas ela é ao mesmo tempo um tecido vivo: eis o duplo postulado

que permite a síntese das figuras piedosa e museológica da conservação urbana e sobre o qual Giovannoni funda uma doutrina da conservação e do restauro do património urbano. Pode resumir-se essa doutrina em três grandes princípios. Em primeiro lugar, qualquer fragmento urbano antigo deve ser integrado num plano de ordenamento (*piano regolatore*) local, regional e territorial, que simboliza a sua relação com a vida presente. Neste sentido, o seu valor de utilização é simultaneamente legitimado tecnicamente, por via de um trabalho de articulação⁽⁶¹⁾ com as grandes redes primárias de organização, e humanamente, «pela manutenção do carácter social da população».

De seguida, o conceito de monumento histórico não poderia designar um edifício singular no exterior do contexto edificado no qual se insere. A própria natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, a sua envolvente, resulta dessa dialéctica entre a «arquitectura maior» e o que a rodeia. É por isso que isolar ou «libertar» um monumento acaba por significar, a maior parte das vezes, mutilá-lo. As imediações do monumento estão envolvidas com ele numa relação essencial.

Finalmente, preenchidas estas duas primeiras condições, os conjuntos urbanos antigos pedem procedimentos de preservação e de restauro análogos aos definidos por Boito para os monumentos. Transpostos para as dimensões do fragmento e do centro urbano, eles têm por objectivo essencial respeitar a escala e morfologia desses conjuntos, preservar as relações originais que ligaram parcelas e vias de circulação. «Não se poderiam excluir os trabalhos de recomposição, de reintegração, de libertação»⁽⁶²⁾. É então admitida uma margem de intervenção que limita o respeito do *ambiente*, esse espírito (histórico) dos locais, materializado nas suas configurações espaciais. Tornam-se assim lícitas, recomendáveis ou mesmo necessárias, a reconstituição, com a condição de não ser enganadora e, sobretudo, algumas destruições. Giovannoni utiliza a bela metáfora do *diridamento*⁽⁶³⁾, que evoca o desbaste de uma floresta ou de uma sementeira demasiado densa, para designar as operações que servem para eliminar

todas as construções parasitas, acidentais, supérfluas: «A reabilitação dos bairros antigos obtém-se, sobretudo, mais a partir do interior do que do exterior das ilhotas, em especial ao restabelecer casas e ilhotas em condições tão próximas das condições originais quanto possível, já que a habitação tem a sua ordem, a sua lógica, a sua higiene e a sua dignidade próprias» (64).

Mas Giovannoni não era apenas um teórico, As suas ideias eram a razão de ser de uma prática (65). Todavia, elas passaram em vão para a *Carta italiana del restauro* (1931) e enfrentaram uma forte resistência, devida tanto ao seu carácter precursor, como à forma como faziam frente à ideologia de um regime ávido de grandes trabalhos espectaculares. É por isso que se deve atribuir a Giovannoni a sua obra de oponente: o balanço de todas as destruições que ele conseguiu impedir através de Itália. E, se representou um papel importante na recuperação da Roma antiga e dos fóruns imperiais, foi ao preparar e ao organizar com minúcia as fases e os pormenores da operação e ao mandar executar um levantamento completo do bairro medieval cujo ressurgimento tinha exigido o sacrifício.

Quanto à sua obra positiva, para além dos seus numerosos planos de ordenamento, que não foram, geralmente, aplicados, ela pode ser simbolizada pela reabilitação, terminada em 1936, de uma pequena e ilustre cidade do Norte de Itália, Bérghamo (66). Giovannoni concebeu a ligação da parte nova com o centro, na zona antiga, prometida ao desenvolvimento industrial e desembaraçou-a das suas verrugas. Em prol da qualidade de vida dos seus habitantes, fê-la renascer na glória das suas praças e dos seus monumentos públicos, na complexidade sinuosa das suas ruas e das suas passagens, que penetram até ao coração secreto das ilhotas, na continuidade cerrada, contrastante e alegre das suas habitações modestas e dos seus palácios.

Praticamente isolado entre os teóricos do urbanismo do século XX, Giovannoni colocou no centro das suas preocupações a dimensão estética do aglomerado humano. À escala das redes de organização, que não é nosso propósito tratar aqui, ele

desenvolve com optimismo as premissas colocadas por Viollet-le-Duc. Em contrapartida, à escala dos bairros, ele soube articular a propedêutica do esquecimento com uma concepção crítica e condicional da preservação dos conjuntos urbanos antigos na dinâmica do desenvolvimento.

Este património está então dotado de um duplo estatuto, de que Giovannoni descobriu a antinomia presente em Viollet-le-Duc e em Sitte, e encarregado de um duplo papel que nem Sitte, nem Viollet, desejavam e podiam atribuir-lhe. Para mais, este património urbano, suporte fragmentado e fragmentário de uma dialéctica da história e da historicidade, é tratado de acordo com as abordagens complexas de Riegl e de Boito, para quem cada objecto patrimonial é um campo de forças opostas, entre as quais há que criar um estado de equilíbrio, sempre singular. E, na gestão desta dinâmica conflituosa, Giovannoni reconhece e confere aos tecidos antigos o valor actual e social que Ruskin e Morris lhe tinham designado, sem conseguir instalar-se na historicidade. O habitante e o seu *habitat* estão instalados no ponto focal de onde irradia a prospectiva de *Vecchie Città ed Edilizia nuova*.

A teoria de Giovannoni antecipa, com mais subtilidade e complexidade, as diversas políticas dos «sectores protegidos» que foram desenvolvidas e aplicadas na Europa desde 1960. Ela contém também em germe os seus paradoxos e dificuldades.

Notas

(¹) *Mémoires*, t. III, Paris, 1893, p. 28.

(²) Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, op. cit., supra, p. 215-216.

(³) Cf. cap. IV, nota 22.

(⁴) Montalembert, *ibid.*, p. 216.

(⁵) O primeiro cadastro da Europa é do Milanês, em finais do século XVIII. A cartografia, que realizou grandes progressos no século XVIII, é então utilizada essencialmente para as fortificações e praças de guerra. É a Haussmann que se deve o primeiro plano operacional e global de Paris, com curvas de nível.

(⁶) Op. cit., infra, p. 90.

(⁷) São raros os estudos de historiadores de arte como *Rome, Profile of a City, 312-1308*, Princeton University Press, 1980 e *La Rome d'Alexandre VII*, Princeton University Press, 1985, de R. Krautheimer, ou ainda como o *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris* de F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy e F. Hamon, Paris, Éditions du CNRS, 1977.

(⁸) Para o papel representado pelos arqueólogos na nova historiografia da cidade, ver em particular as publicações da Escola Francesa de Roma, *Les Cadastres anciens dans les villes et leur traitement par l'informatique*, Roma, 1989, n. 120 e *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XII-XVIème siècle)*, Roma, 1989, n. 122.

(⁹) Em seguida virão os geógrafos, como por exemplo P. Lavedan, que, sob o título discutível de *Histoire de l'urbanisme*, Paris, Laurens, 1926-1952, escreveu uma história da organização planificada das cidades desde o Renascimento.

(¹⁰) Na sua *Teoría general de l'urbanización*, Madrid, 1867, que pretende fundar o urbanismo como ciência da cidade e da sua produção. Cerdá mostra como a evolução das formas urbanas está ligada à dos modos de circulação e de transporte.

(¹¹) Cf. supra, cap. IV, notas 32 e 34. No seu panfleto sobre o Crystal Palace, Ruskin evoca as «alterações sobrevividas durante a [sua] própria existência nas cidades de Veneza, Florença, Genebra, Lucerna e, especialmente, Ruão: uma cidade de uma qualidade absolutamente inestimável devido à forma

como tinha conservado o seu carácter medieval, nas suas ruas infinitamente variáveis, cuja metade das casas existentes e habitadas datam do século XV e do século XVI. Era a última cidade de França onde se podia ainda ver conjuntos da antiga arquitectura doméstica francesa», itálicos nossos.

(¹²) Sobre estes poderes do espaço, referir-se-á particularmente Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, cap. VII e VIII e P. Bourdieu e A. Sayad, *Le Déracinement*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, para os estabelecimentos não urbanos; H. Coing, pelo seu lado, *Rénovation urbaine et changement social*, Paris, Éditions Ouvrières, 1967, opõe o funcionamento dos espaços urbanos pré-industriais e actuais. Quando falo do papel memorial, não intencional das cidades antigas, é evidente que excluo os casos excepcionais em que uma cidade é construída propositadamente para celebrar um indivíduo (de Bagdad a Karlsruhe). Por outro lado, importa não confundir a noção de composição urbana (obra de arte) com a de monumento.

(¹³) *The Opening of the Crystal Palace*, op. cit., § 14, p. 115.

(¹⁴) Viena lionesa, Graeser. A primeira tradução para francês deveu-se a Camille Martin, Genebra, 1902. Imprecisa e truncada, consagrou, no entanto, o título que D. Wiczorek retomou, na sua nova e excelente tradução comentada, *L'art de bâtir les villes*, Paris, L'Équerre, 1980, reeditada em formato de bolso, Paris, Le Seuil, 1996, e para a qual remetem as nossas citações.

(¹⁵) Op. cit., p. 112-113, 117, 2.

(¹⁶) «A vida moderna, bem como as nossas técnicas de construção, não permitem uma imitação fiel dos arranjos urbanos antigos», *ibid.*, p. 119. Cf. também p. 175.

(¹⁷) *Ibid.*

(¹⁸) *Ibid.*, p. 150-151. Cf. também p. 2, 11, 120.

(¹⁹) Por exemplo, «Système complet de fermeture des places», *ibid.*, p. 44.

(²⁰) Paris, Morel et Co, 1863-1872, 2 vols., reed. Bruxelas-Liège, Mardaga, 1977.

(²¹) «Deixando de se preocupar antes de mais nada com a aliança da forma com as necessidades e os meios de construção [...] [a arquitectura] fez-se neogrega, neo-romana, neogótica [...]». Ela tornou-se dependente da moda», op. cit., t.1, Décima conversa, p. 451. Viollet-le-Duc não tem, mais do que Sitte, «a pretensão de fornecer modelos a seguir, mas apenas de expor os princípios», *ibid.*, t. 2, Décima terceira conversa, p. 140.

(²²) *Entretiens*. «Simples aveux aux lecteurs», p. 6 e 7. Para fórmulas idênticas, cf. também t.1, p. 99, 324, 391, 432, 447, 456, 458, 476.

(²³) À primeira vista, tudo parece separar os dois autores. Viollet-le-Duc (1814-1879), inicialmente desenhador, é o grande restaurador dos edifícios religiosos da Idade Média francesa. Descoberto, formado e apoiado por Mérimée, que lhe confiou aos vinte seis anos os trabalhos de Vézelay, ele é protegido e ouvido pelo poder. Com uma excepção apenas, a cidade de Carcassonne, interessou-se essencialmente pela arquitectura e por edifícios indi-

viduais, primeiro como restaurador, depois como arquitecto, concebendo formas e edifícios do seu tempo. Sitte, ainda que também fosse arquitecto, centra as suas preocupações na cidade e na sua organização. Constrói pouco, consagra-se à pedagogia e, sobretudo, à história e ao estudo das cidades antigas. Em Viena, onde critica os projectos e as realizações de Otto Wagner para o Ring, é mantido à parte. Só tardiamente, em 1889, enquanto teórico e autor de *Städtebau*, adquire uma celebridade súbita e rapidamente internacional. Não é, por isso, surpreendente que a bibliografia crítica se tenha preocupado pouco em comparar Viollet-le-Duc com Sitte. Excepção feita, todavia, a um breve e notável artigo de D. Wiczorek: «Sitte et Viollet-le-Duc, jalons pour une recherche», *Austriaca*, 12, 1981, cuja aproximação, diferente da nossa, está centrada na atitude metodológica e epistemológica desses dois autores. O autor desenvolve, contudo, uma parte dos pontos da nossa argumentação.

(²⁴) Em particular:

Beleza das cidades antigas e paradigma da cidade antiga: tanto para Viollet-le-Duc como para Sitte, a organização da *agora* e do *forum* oferece uma qualidade estética sem equivalente nos tempos modernos. Na Idade Média, apenas as cidades italianas puderam rivalizar com esses exemplos.

Traços morfológicos das cidades antigas: encenação dos monumentos, clausura e assimetrias das praças.

Erro moderno da distinção dos centros antigos.

Fealdade da cidade moderna, cujos traços são contrários aos da cidade antiga: grande parcelamento e blocos de habitação, regularidade, simetria e padronização, que engendram a monotomia.

Razões históricas: chegada de uma cultura diferente.

Razões técnicas: papel negativo do estirador.

Faremos referência nomeadamente à Sétima, Oitava e Décima Terceira Conversas. A semelhança das fórmulas é, por vezes, notável.

(²⁵) Viollet-le-Duc, *op. cit.*, t.1, Primeira Conversa, p. 17: «A arte é um instinto, uma necessidade do espírito que emprega, para se fazer compreender, diversas formas, mas não existe senão a ARTE, como não há senão a RA-ZÃO», e p. 28: «O instinto mais delicado no homem é, talvez, o instinto da arte», Sitte, *op. cit.*, p. 23 (onde se trata do *Kunstrieb*).

(²⁶) Cf. D. Wiczorek, *Camillo Sitte et les Débuts de l'urbanisme moderne*, Bruxelas, Mardaga, 1981.

(²⁷) *Op. cit.*, p. 119.

(²⁸) *Entretiens*, t.1, Oitava Conversa, p. 324: «Não, a decadência não é fatalmente inevitável [...]» e *Städtebau*: «Não se deve renunciar [...]», p. 119.

(²⁹) Em harmonia com os valores da era industrial, *op. cit.*, t. II, Décima quinta conversa, p. 213.

(³⁰) *Ibid.*, t.1

(³¹) *Ibid.*, t. 1, Oitava conversa, p. 323.

(³²) *Op. cit.*, t. III, Baltard propõe dois projectos convencionais de mercados cobertos de pedra, antes de se conformar com o esboço de Napoleão III, que exige simples «guarda-chuvas» em metal.

(³³) F. Choay, *La Règle et le Modèle*, segunda ed. revista, Paris, Le Seuil, 1997, sobre o papel representado pela «história da arquitectura» no *De re aedificatoria*, de que «funda» a terceira parte, respeitante às regras da beleza. Na sequência de Alberti, todos os tratadistas até ao século XIX retomaram essa mesma atitude, destinada a dissimular a exclusão da tradição de um domínio que não é da competência da análise racional. Viollet-le-Duc tinha lido Alberti. Pode pensar-se que, sem ter tido consciência disso, ele desenvolve com o seu esquecimento metódico uma estética muito próxima daquela que subentende a segunda parte do *De re aedificatoria*. Sobre o papel atribuído à historiografia, entre os historiadores do movimento moderno, cf. P. Tournikiotis, *Historiographie du mouvement moderne*, tese de doutoramento, Universidade de Paris VIII, 1988, no prelo, MIT Press.

(³⁴) «Beauty will not come at the call of legislature, nor will it repeat in England or America its history in Greece. It will come, as always, unannounced, and spring up between the feet of brave and earnest men. It is in vain that we look for genius to reiterate its miracles in the old arts; it is its instinct to find beauty and holiness in new and necessary facts, in the fields and roadside, in the shop and mill. Proceeding from a religious heart it will raise to a divine use the railroad, the insurance office, the joint-stock company; our law, our primary assemblies, our commerce, the galvanic battery, the electric jar, the prism, and the chemist's retort; in which we seek now only an economical use», R. W. Emerson, *Complete Works, Collected essays*, t. II, XII, p. 342, itálicos nossos.

(³⁵) *Op. cit.*, p. 4.

(³⁶) Cf. *Città d'arte, Atti dell'incontro di studio «La città d'arte: significato, ruolo, prospettive in Europa»* (Florença, 1986), Florença, Giunti Barbera, 1988.

(³⁷) *Op. cit.*, V. Franchetti Pardo, «Introduzione».

(³⁸) Autor de *L'esthétique des villes*, Bruxelas, Buyland-Christophe, 1893 e de «La conservation du coeur des anciennes villes», *Tekne*, n.ºs 64-66, Bruxelas, 1912.

(³⁹) Ver M. Smets, *Charles Buls*, Liège, Mardaga, 1995. O nome Voisin foi inspirado pelo construtor de aviões, Gabriel Voisin.

(⁴⁰) *Vecchie Città ed Edilizia nuova*, Turim, Unione tipografico-editrice, 1931, p. 113.

(⁴¹) *Ibid.*

(⁴²) Parte da carreira de Giovannoni desenrolou-se sob o regime de Mussolini. Por essa razão, foi injustamente implicado, no final da guerra, no processo do fascismo, e criticado com violência por B. Zevi (*Storia dell'architettura moderna*, Milão, Einaudi, 1955). Para além disso, não tendo

medido palavras no que diz respeito a Le Corbusier, foi acusado de passadismo; todavia, desenvolvia a nível do urbanismo teorias mais avançadas e tecnicamente mais elaboradas. Assiste-se actualmente em Itália a uma reabilitação da obra de Giovannoni, cujo símbolo é a reedição fac-similada de *Vecchie Città*, com uma introdução de F. Ventura, Turim, Città Studi Edizione, 1995.

(⁴³) *Ibid.*, cap. III, subcapítulo: «La città come organismo cinematico», p. 87 e seguintes.

(⁴⁴) *Ibid.*, A cidade de finais do século XX «dipendi infatti dai mille progressi, in parte prevedibili in parte no, della tecnica e dell'industria. Nè è da escludersi che questi vengano a segnare la fine del grande sviluppo cittadino ed a riportare la popolazione sui campi «liberi e fecondi». L'era dell'urbanesimo moderno sarà allora finita», p. 66, itálicos nossos.

Da mesma forma, ao antever as consequências, no futuro, do desenvolvimento dos transportes públicos rápidos, ao mesmo tempo que do automóvel, Giovannoni imagina «un tipo nuovo di fabbricazione diffusa nelle campagne e realizando veramente la antiurbanizzazione», *ibid.*, p. 90, itálicos nossos.

(⁴⁵) «The post-city age», *Daedalus*, Nova Iorque, 1968.

(⁴⁶) «A vida urbana compõe-se de dois elementos essenciais que cobrem todas as funções e todos os actos da vida. O homem repousa, o homem move-se: é tudo. Não há então senão repouso e movimento», *Teoría general dela urbanización*, Madrid, 1867, p. 595.

(⁴⁷) Giovannoni opõe «vias de movimento» [*vie di movimento*] e «vias de habitação» [*vie di abitazione*], *op. cit.*, p. 95.

(⁴⁸) *Op. cit.*, p. 109. «Lo sdoppiamento tipico che si è affermato necessario tra il grande sistema di circolazione e l'interna trama dei quartieri», itálicos nossos. Cf. também *ibid.*, p. 75 e p. 93, «una rete di grande traffico ben determinati come tracciato [...] ed una trama di vie minori relativamente tranquille».

(⁴⁹) *Ibid.*, p. 109.

(⁵⁰) Giovannoni não poupou críticas a Le Corbusier, nomeadamente no que diz respeito às suas concepções de *habitat* e da circulação, julgadas a justo título elementares e ignorantes da complexidade dos problemas reais, *op. cit.*, p. 112 e 116.

(⁵¹) A. Soria y Mata e o artigo de *El Progreso*, Madrid, 1882, no qual ele cria a expressão «cidade linear». Cf. sobre a sua «ciudad lineal», G. R. Collins, *Journal of the Society of the Architectural Historians*, nº 2, Nova Iorque, 1959.

(⁵²) Sobre a planificação linear em geral, cf. G. R. Collins, *op. cit.*, nº 3, 2ª parte. A obra sobre a construção linear das cidades na União Soviética, publicada por Milioutine em 1930, foi traduzida, anotada e comentada por G. R. Collins e W. Allix sob o título de *The Problem of Building Socialist Cities*, Cambridge, Mass., Londres, 1974.

(⁵³) Ela é desenvolvida em *Vecchie città...*, mas também na *Carta del restauro italiana*, que Giovannoni redige em 1931 para o Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, e na sua contribuição para a Conferência de Atenas sobre a conservação, em 1931. Sobre todos estes pontos, Cf. C. Ceschi, *in op. cit.* e a reedição de F. Ventura, citada na nota 45.

(⁵⁴) Ver D. Samsa, «Un ipotesi di funzionamento territoriale: città, ideologia e scienza nel pensiero di Carlo Cattaneo», *Storia in Lombardia*, 1986.

(⁵⁵) *Op. cit.*, t. II, Vigésima conversa, p. 396. Este ponto de vista advém da mesma lógica que inspira a obra *Entretiens*: «[Os Italianos] parecem achar que um artista capaz de se apropriar de uma arte antiga e de se colocar, por uma sucessão de raciocínios, num meio que existia há três ou quatro séculos, está tão apto como outro, senão mais, a compreender as necessidades do tempo presente e a limitar aí as suas concepções», *ibid.*

(⁵⁶) O seu primeiro artigo é consagrado à «La porta del palazzetto Simonetti in Roma», *L'Arte*, 1898, fasc. VI-IX.

(⁵⁷) Giovannoni não deixou de se preocupar com os problemas colocados pela formação e pedagogia das disciplinas que praticava. Refira-se, em particular: «Gli architetti et gli studi di architettura in Italia», *Rivista d'Italia*, Fevereiro de 1916; «L'educazione architettonica in Italia, nel passato, nel presente, nel avvenire», comunicação ao *International Congress of Architectural Education*, Londres, 1924; «Gli studi urbanistici in Italia», *Universita fascista*, nº 2, 1931; «Gli studi urbanistici in Italia e la classe degli ingegneri», *L'Ingegnere*, Junho de 1931.

(⁵⁸) Quase 700, segundo a recolha bibliográfica de A. del Buffalo, *Note e Osservazione integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di studi di storia dell'architettura*, Roma, Kappa, 1982.

(⁵⁹) «La città come organismo estetico» é o título de um capítulo de *Vecchie Città*, que esclarece bem o lugar central ocupado pela arte e pelas preocupações estéticas na teoria de ordenação elaborada por Giovannoni.

(⁶⁰) *Op. cit.*

(⁶¹) *Ibid.*, por exemplo, p. 66 e seguintes.

(⁶²) *Ibid.*, «La restauration des monuments en Italie», p. 63.

(⁶³) Refira-se, em particular: «Il diradamento edilizio dei vecchi centri, il quartiere della Rinascenza a Roma», *Nuova Antologia*, fasc. 997; «Nuovi contributi al sistema del diradamento edilizio», *Atti del undecimo congresso nazionale degli ingegneri italiani*, 1931; «Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi», *L'Urbanistica*, nº 5-6, 1943; sem contar com os numerosos trechos consagradas ao *diradamento* em *Vecchie Città*, *op. cit.*. Na mesma época, Patrick Geddes fala de «cirurgia conservatória» (*conservative surgery*).

(⁶⁴) *Vecchie Città*, p. 252.

(⁶⁵) Giovannoni contribuiu, nomeadamente, para o estudo, activação ou crítica dos planos de ordenamento do bairro Flaminio, em Roma (1916), de Ostia marítima (1916), de Roma (1924), de Bari Vecchia (1932, publ. *In*

Nuova Antologia), de Catane (1934), da região de Roma (1935)... Sobre estas questões, ver os seus artigos: «Piani regolatori e politica urbanistica», in *Concessioni e Costruzioni*, p.1-2, Roma, 1930; «I piani regolatori e la fondazioni di nuova città», *Dal regno al impero-reale*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1937, e «Piani regolatori e paesistici», Roma, *Urbanistica*, nº 5, 1938.

⁽⁶⁶⁾ Esta operação, de que concebeu o plano, aprovado em 1934, foi descrita por Giovannoni, sob o título: «Una sana teoria ben applicata: il risanamento di Bergamo», *Urbanistica*, nº 3, 1943l.

O património histórico na era da indústria cultural

Monumento e cidade histórica, património cultural e urbano: estas noções e as suas figuras sucessivas fornecem um esclarecimento privilegiado sobre o modo como as sociedades ocidentais assumiram a sua relação com a temporalidade e construíram a sua identidade.

No século XV, a emergência do monumento histórico, sob a designação de antiguidades, ilustra o desenvolvimento do projecto humanista. Face aos edifícios e aos objectos que a utilização quotidiana transformou em meio ambiente e familiar, sempre presente, as antiguidades representam o papel de um espelho reflector. Espelho que cria um efeito de distância, de afastamento, dispõe um intervalo onde se alojará o tempo referencial da história. Espelho que reenvia também para a sociedade humanista uma imagem desconhecida de si, por definir, enquanto alteridade. A descoberta das antiguidades é também a da arte como actividade autónoma, desligada da sua aliança tradicional com a religião cristã. Experiência irreduzível, mas adquirida com desejo, enquanto consciência de si, ela está na origem de uma arte que se constitui ao reflectir-se e pensar-se como futuro e como história. Sob o nome de antiguidades, o monumento histórico é um dos operadores que provocaram a grande fractura da arte ocidental e o advento da arquitectura, teorizada e referenciada, a que Paul Frankl chamou *pós-medieval* para designar a sua diferença e unidade.

De seguida, a construção icónica e textual do *corpus* das antiguidades, tanto clássicas como nacionais, permite às sociedades ocidentais prosseguirem o seu duplo trabalho original: construção do tempo histórico e construção de uma imagem de si progressivamente enriquecida por dados genealógicos. Viu-se, sobretudo, que os estudos consagrados às antiguidades estão inscritos na grande corrente que desvalorizou o testemunho da palavra e da escrita em benefício do da visão e da representação icónica. Os edifícios do passado contribuíram para o estudo sistemático das formas plásticas, do seu desenvolvimento e da sua classificação. As pesquisas dos antiquários acompanharam as dos naturalistas e participaram com elas na criação de uma civilização da imagem: instrumento de análise do mundo e suporte da memória.

No século XIX, viu-se igualmente que a consagração institucional do monumento histórico o dota de um diferente estatuto temporal. Por um lado, adquire a intensidade de uma *presença* concreta. Por outro, está instalado num *passado* definitivo e irrevogável, construído pelo duplo trabalho da historiografia e da (tomada de) consciência (histórica) das mutações impostas pela revolução industrial aos conhecimentos técnicos. Relíquias de um mundo perdido, devorado pelo tempo e pela técnica, os edifícios da era pré-industrial tornam-se, nas palavras de Riegl, objecto de um culto. Finalmente, eles são investidos de um papel memorial impreciso e, para eles, novo, análogo, em surdina, ao do monumento original. Sobre o solo instável de uma sociedade em curso de institucionalização, eles parecem recordar aos seus membros a glória de um génio ameaçado.

De culto a indústria

O termo, lançado por Riegl, carregado de sentidos e de ambiguidades, conservou a sua pertinência. Mas o objecto, as formas e a natureza do culto transformaram-se: antes de mais,

sob o efeito de uma expansão generalizada das suas zonas de difusão, do seu *corpus* e do seu público; depois, mais recentemente, pela sua associação com a indústria cultural.

Na origem privado, o culto do monumento histórico não se tornou em religião ecuménica do património edificado pela conversão individual e progressiva dos seus fiéis. A sua transformação foi preparada, vimo-lo no capítulo IV, com a chegada de uma gestão estatal, de que a França ofereceu à Europa o modelo jurídico, administrativo e técnico. Mas a metamorfose quantitativa sofrida pelo culto patrimonial desde os anos sessenta do século XX resulta mais directamente de um conjunto de processos solidários que, em França, confirmaram a política cultural do Estado e, nos outros locais, assombraram muitas vezes a sua realização.

A *mundialização dos valores e das referências ocidentais* contribuiu para a *expansão ecuménica* das práticas patrimoniais. Essa expansão pode ser simbolizada pela Convenção relativa à protecção do património mundial cultural e natural, adoptado em 1972 pela Conferência geral da Unesco. Este texto decalcava do conceito de monumento histórico o de património cultural universal: monumentos, conjuntos edificados, sítios arqueológicos ou urbanizados, apresentando «um valor universal excepcional do ponto de vista da história da arte ou da ciência» ⁽¹⁾. Era assim proclamada a universalidade do sistema ocidental de pensamento e de valores na matéria. Para os países prestes a reconhecerem a sua validade, a Convenção criava um conjunto de obrigações relativas «à identificação, protecção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do património cultural». Mas, sobretudo, ela fundava uma pertença comum, uma solidariedade planetária – «incumbe à totalidade da colectividade internacional participar na protecção de [esse] património» – que comporta a tomada a seu cargo dos mais desfavorecidos pela comunidade. A noção mais restritiva de património universal *excepcional* permite estabelecer, por via de um jogo de critérios complexos, uma lista comum de monumentos considerados patri-

mónio mundial. Estes dependem de um «sistema de cooperação e de assistência internacionais» aos níveis «financeiro, artístico, científico e técnico». São bem conhecidos os notáveis salvamentos realizados em Abu Simbel ou em Borobudur, ainda que os de Mohenjo-Daro, na margem do Indo, ou da mesquita de Divrik, na Anatólia, permaneçam quase ignorados.

Este processo planetário de conversão à religião patrimonial não se desenrola, contudo, sem dificuldades, de naturezas por vezes opostas. Recordo-me de um amigo magrebino que se indignava por ver atribuir um valor de arte e de história a monumentos cujo significado devia ser, aos seus olhos, exclusivamente religioso. Da mesma forma, a reabilitação da cidade de Fez, na qual ele trabalhava no âmbito de uma assistência internacional, não tinha para ele outra finalidade admissível para além da de afirmar a permanência de uma identidade urbana e de uma visão do mundo. Este tipo de reacção individual contra a ingerência da comunidade internacional permanece disseminada fora da Europa. Inversamente, à escala estatal, o número de monumentos inscritos na lista do património mundial tende a passar por um índice de prestígio internacional e torna-se num objecto de emulação, sem que os critérios de selecção dos elementos patrimoniais sejam sempre bem interpretados pelos interessados. A Convenção adoptada em 1972 e ratificada ou aceite em 1975 por vinte e um países repartidos pelos cinco continentes, conta em 1991 com 112 países signatários ⁽²⁾.

As descobertas da arqueologia e o afinar do projecto memorial das ciências humanas determinaram a expansão do campo cronológico no qual se inscrevem os monumentos históricos. As fronteiras do seu domínio ultrapassaram, em particular nos seus limites inferiores, as fronteiras consideradas intransponíveis da era industrial e deslocaram-se em direcção a um passado cada vez mais próximo do presente. Assim, os produtos técnicos da indústria adquiriram os mesmos privilégios e os mesmos direitos de conservação que as obras-primas da arquitectura e as realizações pacientes dos artesãos.

Paralelamente, impõe-se uma *expansão tipológica* do património histórico: um mundo de edifícios modestos, nem memoráveis nem prestigiosos, reconhecidos e valorizados por novas disciplinas, como a etnologia rural e urbana, a história das técnicas e a arqueologia medieval, foram integradas no *corpus* patrimonial. Todavia, a chegada mais considerável de novos tipos deveu-se à passagem da barreira da industrialização e à anexação pela prática conservatória de edifícios da segunda metade do século XIX e do século XX. Estes resultam, em parte ou na totalidade, de técnicas construtivas recentes: imóveis de habitação, grandes armazéns, bancos, obras de arte, mas também fábricas, entrepostos, hangares, deixados por conta do progresso técnico ou das mudanças estruturais da economia, grandes conchas vazias que a maré industrial abandonou na periferia das cidades e mesmo nos seus centros. Para além disso, a preocupação em conservar o património arquitectónico e industrial do século XX (até aos últimos decénios inclusive), muitas vezes ameaçado de demolição por causa do seu mau estado, causa hoje em dia um *complexo de Noé*, que tende a colocar ao abrigo do tecto patrimonial o conjunto exaustivo dos novos tipos construtivos aparecidos ao longo deste período. Dois exemplos franceses, os salões de Reims e os pavilhões de Le Corbusier em Lège, podem ilustrar as dificuldades dessa atitude ⁽³⁾.

Enfim, o *grande projecto de democratização do saber*, herdado do Iluminismo e reanimado pela vontade moderna de erradicar as diferenças e os privilégios do usufruto dos valores intelectuais e artísticos, a par do *desenvolvimento da sociedade de lazer* e do seu correlativo, o *turismo cultural* dito de massas, estão na origem da *expansão talvez mais significativa, a do público* dos monumentos históricos. Às pequenas capelas de iniciados, de conhecedores e de eruditos, sucedeu uma igreja mundial, uma audiência «milionária», como se diz das aglomerações que se contam aos milhões de habitantes.

O Estado francês devia, antes de qualquer outro, explorar esta conjuntura para, a partir daí, promover e controlar, com

todos os recursos da sua autoridade e dos seus poderes, os ritos de um culto oficial do património histórico, tornado parte integrante do culto da cultura. Esta palavra, recordemo-nos, permanecia ainda, a seguir à Segunda Guerra Mundial, de uso discreto na língua francesa, que preferia integrá-la em sintagmas (cultura das letras, cultura geral) a utilizá-la no sentido filosófico, definido e depois frequentemente explorado com fins políticos pelo pensamento alemão⁽⁴⁾. Valéry preferiu-lhe sempre a palavra «civilização»⁽⁵⁾. A palavra «cultura» expandiu-se desde os anos sessenta. Símbolo da sua fortuna, a criação de um Ministério dos Negócios Culturais, que se torna rapidamente «da cultura», cujo modelo não tarda a ser adoptado pela maior parte dos países europeus e a ultrapassar os mares. Malraux inventa as casas de Cultura, enquanto que «cultura» se diversifica: culturas minoritárias, cultura popular, cultura do pobre, cultura do vulgar...

Até ao momento em que os problemas colocados pela difusão do culto da «cultura» precipitam uma alteração semântica. Os museus consagram-na antes dos monumentos. A cultura perde o seu carácter de realização pessoal, torna-se empresa e, rapidamente, indústria. Se houvesse que datar o «arranque» dessa indústria em França e a sua caução pelo Estado, jogo arbitrário, mas que fixa as ideias, poderia tomar-se como data simbólica duas inaugurações. Primeiro, em 1987, a inauguração oficial do museu de Orsay, cujo organograma mostra que a sua vocação é, desde aí, a produção prioritária e sistemática de serviços e de comunicação. Depois, em Janeiro de 1988, na penumbra do mercado de arte, dá-se a inauguração do primeiro Salão Internacional dos Museus e das Exposições⁽⁶⁾.

Por seu lado, os monumentos e o património históricos adquirem um duplo estatuto. São obras que facultam saber e prazer, colocadas à disposição de todos mas também produtos culturais, fabricados, embalados e difundidos tendo em vista o seu consumo⁽⁷⁾. A metamorfose do seu valor de utilização em valor económico é realizada graças à «engenharia cultural», vasta empresa pública e privada, ao serviço da qual trabalha uma mul-

tidão de animadores, comunicadores, agentes de desenvolvimento, engenheiros, mediadores culturais⁽⁸⁾. A sua tarefa consiste em explorar os monumentos por todos os meios possíveis, a fim de multiplicar indefinidamente o número de visitantes.

A valorização

«Abre-te, Sésamo!» do dispositivo: *a valorização*: locução-chave, que se desejaria que resumisse o estatuto do património histórico edificado. Ela não deve dissimular, contudo, que hoje, tal como ontem, apesar das legislações protectoras, a destruição continua e opinativa de edifícios e de conjuntos antigos prossegue através do mundo, sob pretexto de modernização, de restauro também, ou sob a ameaça de pressões políticas, muitas vezes imparáveis. A força viva das associações de defesa dos monumentos, de que a Grã-Bretanha criou o modelo em finais do século XVIII, mobiliza-se em todos os países. Mas hoje, em França, a superfície urbanizada das cidades anteriores à Revolução Francesa não representa mais do que 3,5% do parque imobiliário⁽⁹⁾.

Esta locução-chave, que se desejaria tranquilizadora é, na verdade, inquietante, devido à sua ambiguidade. Ela remete para os valores do património, que se trata de fazer reconhecer; contém também a noção de mais-valia. Mais-valia de interesse, de agrado, de beleza, é verdade. Mas também mais-valia de atracção, de que é inútil sublinhar as conotações económicas.

A ambivalência da expressão «valorização» designa um facto inédito na história das práticas patrimoniais: o antagonismo de dois sistemas de valores e de dois estilos de conservação.

Uma tendência, colocada sob o signo do respeito, prossegue, com os novos meios oferecidos pela ciência e pela técnica, a obra dos grandes inovadores do século XIX e XX, sem que essa constitua por isso uma referência explícita ou mesmo conhecida. Quem, em França, por entre os praticantes do restauro

e da conservação urbanas, conhece os nomes de Boito e de Giovannoni? A outra tendência, sob o signo da rentabilidade e de um prestígio ilusório, desde então dominante, desenvolve, muitas vezes com o apoio de Estados e de colectividades públicas, práticas já condenadas no século XIX, antes que a Carta de Veneza as estigmatize, e invente novas formas de valorização.

Dito de outra forma, o campo patrimonial, em França, e a títulos diversos, no mundo inteiro, é hoje em dia o palco de um combate desigual e duvidoso, no qual, todavia, o poder dos indivíduos continua grande. A determinação de um presidente de câmara, de um inspector dos monumentos históricos, de um arquitecto, de um urbanista ou de um administrador do património pode ainda mudar o destino de um monumento ou de uma cidade antiga.

Esta situação conflituosa incitou-me a destacar o espírito e as práticas da tendência dominante, sustentada pela indústria patrimonial e pela evolução da economia urbana. O trabalho paciente levado a cabo por todos esses profissionais, funcionários, proprietários e simples cidadãos que se devotam ao respeito pelo património histórico, afim de fazer medir a ambiguidade mantida hoje em dia em torno da noção de património, surgirá apenas no limite.

Por entre as múltiplas operações destinadas a valorizar o monumento histórico, e a transformá-lo eventualmente em produto económico, evocarei, como simples sinais concretos do meu propósito, algumas das que incidiram mais directamente sobre os edifícios e sobre a sua aproximação pelo público. Do restauro à reutilização, passando pela encenação e pela animação, a valorização do património apresenta formas múltiplas, de contornos imprecisos, que muitas vezes se confundem ou se associam.

Conservação e restauro: aqui se encontra os fundamentos de qualquer valorização. Desde há meio século, apesar da poluição atmosférica, que a química, a bioquímica e a biologia deram uma nova actualidade às teses de Ruskin, permitindo agir de

forma não traumática sobre a «saúde» dos monumentos. Para além disso, deu-se como certo o princípio de conservação dos antigos acrescentos aos monumentos e aos bairros históricos, bem como da técnica do *diradamento* ⁽¹⁰⁾ de Giovannoni, que encontra hoje em dia um auxiliar precioso nos estudos de morfologia urbana. Poder-se-ia estimar-se definitiva a condenação das reconstituições. Julgava-se universalmente reconhecidas as regras de restauro formuladas por Boito, em particular a que exige que se assinale visivelmente qualquer intervenção moderna, e de que se encontra através do mundo aplicações magistrais, como por exemplo, no México. Com efeito, no sítio restaurado de Teotihuacán, o espectador é subjugado pelo jogo poderoso dos volumes arquitectónicos sem ser iludido pelo estado inicial das ruínas. Todos esses princípios, regras e preceitos, devidamente argumentados e melhorados desde há um século, pareciam não poder ser mais colocados em causa. Ilusão.

Reconstituições «históricas» ou fantasistas, destruições arbitrárias, restauros não assumidos tornaram-se modos de valorização correntes. Não multiplicarei os exemplos. No Canadá, o centro do velho Quebeque, que figura na lista do património mundial, foi objecto de um vasto projecto de finalidade nacionalista e turística, lançado em 1960, que conduziu à destruição de um conjunto de imóveis antigos para os reconstituir, sem base científica, ao estilo da arquitectura francesa do século XVIII. Na Alemanha, a prática legítima de reconstrução idêntica das cidades destruídas durante a guerra, aliada ao gosto tradicional das reconstituições históricas, conduziu, por contágio, à demolição parcial de alguns centros antigos (Weiden na Baviera, Linz nas margens do Reno), em benefício de reconstituições «ideais» ⁽¹¹⁾, que Viollet-le-Duc não teria imaginado. Também em França o restauro inventivo encontrou um novo fôlego. Em Provins, acrescentou-se baluartes a ameias que nunca existiram e recompôs-se o venerável tímpano de Saint-Ayoul, a fim de o tornar mais aprazível. Em Lião, os mestres pedreiros nova-iorquinos de Saint-John-the-Divine esculpem uma nova juventude às

gárgulas góticas da catedral de Saint-Jean. Este procedimento não deve ser confundido com a técnica, afinada desde há décadas, que consiste em depor e colocar a salvo as esculturas demasiado desgastadas de certos monumentos, substituindo-as por cópias ⁽¹²⁾, em particular nos casos em que, como em Reims, a escultura faz parte integrante da arquitectura.

Encenação: Viollet-le-Duc e Sitte estavam de acordo ao ver aí o fundamento da arte urbana. Na ocasião, trata-se de apresentar o monumento como um espectáculo, de o dar a ver da forma mais favorecida. Os anos trinta do século XX inventaram a iluminação nocturna, que não deixou desde então de se aperfeiçoar. Rompendo a espessura da noite, o monumento, qual aparição de uma divindade em glória, parece resplandecer a eternidade. A luz artificial faz da sombra uma parte real, para dela libertar figuras sem rugas, formas nunca percebidas, topografias desconhecidas. Artifício cujo defeito, não negligenciável, é o de suprimir o peso da arquitectura: revela-lhe uma outra dimensão, poética ou transcendente. Porque é mesmo a uma revelação, monótona de antemão, que se assemelha hoje, através do mundo, a iluminação ritual, a horas, dias ou datas fixas, do Pártenon, de São Pedro de Roma, do castelo de Praga, de Santa Sofia, do Taj Mahal ou de tantos outros edifícios, famosos ou desconhecidos. A intervenção da fada da electricidade no interior dos monumentos não é, em contrapartida, necessariamente benéfica. É verdade que ela pode permitir contemplar a toda a hora, como nunca, frescos ou quadros aos quais a história da arte concedeu uma existência e um valor próprios, independentes do valor do edifício que estavam destinados a exaltar. Mas o que dizer, por exemplo, do equipamento eléctrico com que foi dotada a catedral de Bourges: ao expor este monumento imediata e impudicamente, tal como ele não devia ser visto nunca, a operação aniquila o dispositivo e a disposição que o ancoravam na duração.

O som participa também numa encenação, institucionalmente associado à luz nos apropriadamente chamados «Espectá-

culos de som e de luz». Mas, som, música e discurso, operam sobre o espectador, não sobre o monumento. É sobre o público que ele age e que se trata efectivamente de distrair e divertir (do monumento). Que música, que comentário? Os melhores e os piores. Não importa muito, a partir do momento em que se reconhece aí fenómenos acessórios, mecanismos de ambiente, análogos aos que as grandes estruturas comerciais activam. A luz, só por si, pode conceder aos edifícios uma opacidade insuspeita. O som tende a reduzi-los à magreza da insignificância.

Animação: onde e como começa ela? Geralmente no interior do edifício que ela se propõe arrancar à sua própria inércia, a fim de o tornar melhor e mais facilmente consumível, tendo por insuficiente a apropriação pessoal. O seu método é a mediação: facilitar o acesso às obras por meio de intermediários, humanos ou não. Uma hierarquia complexa conduz da mediação por via dos efeitos especiais aos comentários audiovisuais, passando pela reconstituição de cenas históricas imaginárias com a ajuda de actores, manequins, marionetas ou imagens de síntese.

Assim, torna-se cada vez mais difícil para o visitante evitar essas interferências e poder dialogar com os monumentos sem a presença de intérpretes ⁽¹³⁾. O comentário e a ilustração anedótica ou, mais exactamente, a tagarelice sobre as obras, cultivam a passividade do público, dissuadem-no de olhar ou de decifrar com os seus próprios olhos, deixando escapar o sentido no passador das palavras ocas. Essas são formas demagógicas, paternalistas e condescendentes da comunicação. Contudo, a transmissão de um saber histórico provém, por excelência, da valorização do património. No século passado, Boito ⁽¹⁴⁾ formulou as regras de uma apresentação científica e silenciosa dos monumentos que, ao preço de um esforço de atenção do público, o introduziam num conhecimento pessoal, directo e activo das obras. Novas técnicas permitem hoje em dia formas de representação gráfica (notícias, esquemas, planos) clara e sedutora, cuja utilização se generaliza, mas que é lamentável que sejam muitas vezes neutralizadas pelo «ruído» da animação.

Levada aos seus limites, a animação torna-se no reverso exacto da encenação do monumento que ela transforma em teatro ou em cena. O edifício entra em concorrência com um espectáculo ou um «acontecimento» que lhe é imposto, na sua autonomia. Exposições, concertos, óperas, representações dramáticas, desfiles de moda são associados a um património que os valoriza e que eles podem, por seu lado, no final dessa estranha relação antagónica, potenciar ainda, depreciar ou reduzir a nada.

Modernização: procedimento novo, que falta mais abertamente ao respeito devido ao património histórico, ela coloca em jogo o mesmo desvio de atenção e a mesma transferência de valores pela inserção do presente no passado, mas sob a forma de um objecto construído e não de um espectáculo. Modernizar não é então dar aspecto de novo, mas colocar no corpo das velhas construções um implante regenerador. Nesta simbiose imposta está implícito o facto de o interesse suscitado pela obra do presente se repercutir sobre a obra antiga, estimulando assim uma dialéctica. Cálculo de riscos consideráveis, mais uma vez. Um caso simples e típico é o das portas de vidro que, nos grandes monumentos franceses, substituem muitas vezes as antigas portas cheias de desprezo pela sua função arquitectónica. O tratamento arquitectónico actual dos museus ⁽¹⁵⁾ oferece uma ilustração exemplar dessa forma de valorização e dos seus perigos. O interesse do visitantes é atraído antes de mais para o receptáculo ⁽¹⁶⁾, tal como a mastaba hollywoodiana impede de olhar e ver a colecção dos impressionistas franceses antigamente exposta no museu Jeu de Paumme. Felizmente, existem ainda novos museus em que os construtores ⁽¹⁷⁾ foram guiados unicamente pelo respeito pelas obras reunidas. Como existem ainda monumentos inalterados pelas operações mediáticas. Repita-se, eu descrevo uma tendência.

Pode multiplicar-se os exemplos negativos de modernização do património que, para nos limitarmos a França, vão do incongruente (arranjo do interior do palácio de Justiça em Poitiers) ao devastador, passando pelo irrisório (bilheteira do

castelo de Chambord). Não são mesmo poupados os edifícios que não têm outra função para além da museológica, ou outra utilização para além da de monumentos históricos, assim «des-historicizados» ⁽¹⁸⁾.

Rentabilização: denominador comum de todas as modalidades da valorização, ela vai do aluguer dos monumentos à sua utilização enquanto suporte publicitário, associando-os à venda de produtos de consumo corrente. Qualquer monumento tem agora por complemento a sua loja, herdeira dos balcões de livros e de postais do século XIX, que debita recordações diversas, vestimentas, objectos domésticos ou produtos alimentares ⁽¹⁹⁾.

Entrega: proporcionalmente ao número de visitantes, à receita das entradas e dos consumos complementares, a rentabilização do património passa, cada vez mais, pela fácil acessibilidade. O monumento deve ser entregue à mão, o mais perto possível dos conjuntos de caravanas que tantas vezes desvirtuam os locais, o mais perto possível dos veículos, privados ou colectivos, que exigem a organização de parques de estacionamento e dos seus complementos. Daqui resulta a necessidade de empresas prediais consideráveis, cujo tratamento é, actualmente, tão mal dominado no meio urbano como no meio rural.

Integração na vida contemporânea

Consistindo em reintroduzir um monumento desafectado no circuito das utilizações vivas, em arrancá-lo a um destino museológico, a *reutilização* é, sem dúvida, a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização patrimonial. Como mostraram e repetiram sucessivamente Riegl e Giovannoni, o monumento é assim subtraído aos riscos da desafecção para ser exposto à usura e às usurpações da utilização. Atribuir-lhe um novo destino é uma operação difícil e complexa, que não se deve fundar apenas sobre uma semelhança com o destino original. Esse destino deve, antes de tudo, ter em conta o estado material do

edifício que, hoje em dia, exige ser apreciado em função do fluxo dos seus utilizadores potenciais.

Património industrial: a expansão do campo cronológico da nossa herança histórica levanta um problema inédito, o do património industrial, que, para além disso e apesar do seu nome, escapa geralmente à empresa da indústria cultural. Se eu evoco as condições da sua reutilização em primeiro lugar, é com a finalidade de mostrar que, apesar da sua denominação comum, esse património não pode e não deve ser confundido, como é muitas vezes, com o património da era pré-industrial. Este último depende de valores e riscos diferentes.

A herança industrial desafectada coloca dois tipos de questões, de natureza e escala diferentes. Por um lado, os edifícios individuais, frequentemente de construção sólida, sóbria e de fácil manutenção, são facilmente adaptáveis às normas de utilização actuais e prestam-se a utilizações, públicas e privadas, múltiplas. Na Europa, tal como nos Estados Unidos, são inúmeras as fábricas, *ateliers* e entrepostos transformados em imóveis de habitação, em escolas, em teatros ou mesmo em museus. O grande mercado dos matadouros da Mouche⁽²⁰⁾, com uma magnífica estrutura metálica construída em Lião em 1918 por Tony Garnier, tornou-se num centro de trocas e de espectáculos vivo e atraente, tal como poderiam ter sido os mercados de Baltard.

Esta reconversão dos edifícios, pertencendo alguns à história da técnica, depende quer de uma conservação histórica, quer de uma saudável economia logística. Em contrapartida, estas marcas anacrónicas que são os baldios industriais, os poços e os carris das minas desertas, os montes de escória, as docas e os estaleiros navais abandonados, possuem, antes de mais, um valor afectivo de memória para aqueles para quem, desde há gerações, eles eram o território e o horizonte e que procuram não ser delas desapossados. Para os outros, eles têm um valor documental sobre uma fase da civilização industrial. Documento à escala das regiões, que a memória fotográfica conservará, mas cuja

preservação real parece tornada ilusória pelas suas próprias dimensões, num tempo de urbanização e de remodelação dos territórios.

A reabilitação das casas dos mineiros, em Henin-Beaumont, em Lievin e noutros locais, conserva certamente a recordação da mina, mas trata-se, contudo, de um *habitat* e não de um local de produção. Como é que esses se manterão, sem ser enquanto traços simbólicos, sob a forma de alguns museus? Ir mais longe exige uma imaginação que não substitui a nostalgia.

De resto, um outro problema, o do património rural não edificado, colocar-se-á rapidamente numa parte da Europa, nomeadamente em França, país de tradição rural, cujo campo era um imenso e sábio monumento. O que fazer quando, tal como o jovem património industrial se torna obsoleto, a agricultura ancestral for parcialmente condenada ao baldio? Que reutilização dar então a uma paisagem que foi uma das mais belas jóias artísticas do nosso país e de que resistirão somente vilas reconquistadas por populações urbanas e rodeadas por «subúrbios» dispostos como pavilhões? Nós não dispomos de precedentes para ajudar a resolver estas desafecções territoriais.

Edifícios pré-industriais: em contrapartida, existe uma tradição para a reutilização do património pré-industrial e mesmo de alguns monumentos antigos. Estas práticas não são menos complexas.

O génio D'Annunzio tornou as arenas de Verona emblemáticas ao abri-las à dramaturgia moderna: hoje em dia, os teatros e os anfiteatros antigos mais bem conservados vivem uma nova vida ao serviço do espectáculo. A utilização regular dessas grandes naves não é, contudo, praticável, senão com a condição de sofrerem consolidações, restauros, organizações, implicando frequentemente, por isso mesmo, a sua desvirtuação. Mas esses são casos excepcionais.

As verdadeiras dificuldades surgem logo que se trata de encontrar um destino para os antigos edifícios religiosos, culturais ou conventuais, os antigos palácios, residências privadas,

hospitais, casernas, cavalaria... que foram as obras-primas da arquitectura pré-industrial. As funções ditas culturais (museus, bibliotecas, instituições escolares e universitárias, fundações) entram em concorrência com as funções utilitárias, de prestígio (ministérios, sedes sociais, hotéis) ou correntes (escritórios, alojamentos, comércio) e os utilizadores públicos são substituídos pelo mercado privado. Contudo, em todos os casos, os trabalhos de organização das infra-estruturas exigem um domínio técnico particular e são, por vezes, de um custo dissuasivo. É por isso que a rentabilidade dos destinos ⁽²¹⁾ é difícil de assegurar e a sua procura prevalece muitas vezes sobre a da funcionalidade. Só subsistirá então uma concha esvaziada do seu conteúdo por «raspagem»: procedimento discutível se se trata de preservar a morfologia de um tecido urbano. Procedimento inadmissível quando se resume ao sacrifício de estruturas e da decoração interior do edifício. Sob este ponto de vista, não há em França reconversão mais mortal que a da utilização administrativa e burocrática. Da mesma forma, a transformação, todavia pertinente, louvável e interessante em si, de habitações antigas em alojamento social pode conduzir em certas cidades francesas a verdadeiros massacres (exteriores e interiores) por organismos desprovidos das competências necessárias. Certos casos de reutilização não mutiladora e aparentemente judicious não colocam menos problemas. Deveria ter-se transformado o frágil palácio Salé em museu Picasso, onde desfilam centenas de milhares de visitantes e que já teve de ser restaurado duas vezes? Numa escala mais modesta, o afluxo de visitantes suscita medos justificados quanto à conservação da casa de Horta, transformada em museu. Em contrapartida, uma das habitações mais inovadoras construídas pelo mesmo arquitecto, o hotel van Eetvelde, foi exemplarmente restaurado por uma grande sociedade belga, que o utiliza como sede social.

A prática da reutilização deveria ser objecto de uma pedagogia particular. Ela depende do bom senso, mas também de uma sensibilidade inscrita na longa duração das tradições urbanas

e dos comportamentos patrimoniais. Logo, difere consoante os países. Ao instalar-se num extraordinário conjunto de palácios desafectados, a universidade de Veneza soube simultaneamente respeitar a qualidade dos seus espaços e dar-lhes vida, para grande deleite dos seus estudantes. Da mesma forma, a antiga comunidade de Lovaina alberga actualmente residências de estudantes e o esplendor reencontrado da sua grande sala acolhe o clube universitário. Nem esse tipo de realizações, nem a forma como foram tratadas são compatíveis com a mentalidade que orienta em França a política logística da Educação nacional.

Cidades e conjuntos antigos: tornados património histórico por direito próprio, os centros e bairros históricos antigos manifestam actualmente uma imagem privilegiada, sintética e, de certa maneira, engrandecida, das dificuldades e das contradições com que se confrontam a valorização do património edificado, e em particular a sua reutilização. Noutras palavras: a sua integração na vida contemporânea.

A conservação museológica das cidades antigas, investida agora pela indústria cultural, não desapareceu. Contudo, as concepções integradoras, formuladas por Giovannoni em 1913, parecem desde então prevalecer, pelo menos em princípio. A legislação francesa dos «sectores protegidos» ⁽²²⁾ ilustra esta evolução. Quando em 1962 André Malraux fez votar a lei sobre os sectores protegidos, que tem o seu nome, foi numa óptica de preservação museológica. Tratava-se de colocar ao abrigo, de tornar intocáveis, de congelar, bairros, cujo exemplo de Avinhão, na sequência de muitos outros, vinha demonstrar que, sem medidas imediatas de urgência, estavam prometidos à destruição. Para Malraux, historiador de arte, os riscos dessa produção eram históricos e estéticos. Contudo, o ideal do *statu quo* revelava-se de aplicação tanto ou mais laboriosa quanto a lei e o seu decreto de aplicação conferem ao plano de protecção e de valorização a qualidade de um documento de urbanismo. Progressivamente, a letra e o espírito museológico da lei de 1962 foram-se tornando mais flexíveis. Mas, na falta de bases teóricas,

a sua dimensão urbanística esbateu-se. A noção de valorização, inscrita na designação do instrumento jurídico que é o «plano de protecção e de revalorização», entra em concorrência com a de protecção e coloca-o ao serviço de um conceito para todo o serviço, o desenvolvimento.

A partir de 1975, a questão da integração (dos conjuntos históricos) na vida colectiva da nossa «época» é colocada na cena internacional. Em 1976, em Nairóbi, a Unesco adopta uma *Recommandation concernant la sauvegarde des ensembles historiques et traditionnels et leur rôle dans la vie contemporaine*, que permanece hoje em dia como a exposição dos motivos e a defesa mais completa a favor de um tratamento não museológico dos tecidos urbanos antigos. Esse texto continua também, sem dúvida, a ser o mais lúcido sobre os perigos inerentes a essa atitude. O valor social do património menor e dos tecidos históricos, já reconhecido por Giovannoni, é medido em função de riscos prediais e turísticos, de que este não podia prever o desenvolvimento. Para além disso, pela primeira vez, a conservação viva dos conjuntos antigos é apresentada como um meio de lutar não apenas pela protecção de particularismos étnicos e locais, mas também contra o processo planetário de banalização e de normalização das sociedades e do seu ambiente.

A partir desse momento, a reapropriação e a valorização da cidade antiga tornaram-se na antífona do concerto patrimonial das nações. Mas, este consenso cobre uma multiplicidade de casos e de tipos de intervenções sobre a cidade histórica. Casos não comparáveis das grandes e das pequenas cidades, das cidades economicamente prósperas e das cidades em crise, de todos os intermediários entre aquelas cujo património não passa de um elemento de prestígio e aquelas de que ele é o último recurso. Intervenções de natureza diferente, por vezes conflituosas. A cidade histórica tanto é, como o monumento individual, transformada em produto de consumo cultural – reutilização ambígua, no melhor lúdica, e que dissimula a sua natureza museológica – como pode ser reinvestida com fins económicos, que beneficiam

simbolicamente do seu estatuto histórico e patrimonial, mas sem lhe estar subordinados.

O primeiro caso vê então a cidade patrimonial ser, por seu turno, encenada e convertida em cena. Por um lado, iluminada, arranjada, preparada com fins de embelezamento e de criação de uma imagem mediática. Por outro lado, a cidade patrimonial é também palco de festivais, festas, celebrações, congressos, verdadeiros e falsos acontecimentos que multiplicam o número de visitantes depois de terem mobilizado a imaginação dos animadores. O objectivo desses últimos é o de preparar os visitantes através da criação de uma atmosfera convivial, descrita por uma associação de protecção de uma grande cidade francesa como «a de uma verdadeira aldeia». O livre e harmonioso desenvolvimento das figuras de espaço que ligam os edifícios urbanos entre eles e as suas imediações, o *ambiente* dos Italianos, já não interessa senão a raros participantes e amadores.

A indústria patrimonial aperfeiçoou os procedimentos de embalagem que permitem entregar, também eles, os centros e bairros antigos, prestes ao consumo cultural. Estados e municipalidades recorrem-lhe, com reserva e discricção, ou liberalmente, em função das suas escolhas sociais e políticas mas, sobretudo, de acordo com a natureza (dimensões, carácter, recursos) do produto a lançar e de acordo com a importância relativa das receitas adiantadas. Um arsenal de dispositivos testados permite atrair os amadores, retê-los, organizar a economia do seu tempo, desviá-los para a familiaridade e o conforto: sistemas gráficos de sinalização e de orientação; estereótipos do pitoresco urbano. Passeios públicos, pracetas, ruas, passagens de peões, pavimentos ou lajes à antiga, equipados com mobiliários industriais padronizados (candelabros, bancos, caixotes de lixo, telefones públicos) em estilo *retro* ou não, são animados, de acordo com o espaço disponível, com esculturas contemporâneas, fontes, vasos de flores rústicos e arbustos internacionais. Estereótipos do lazer urbano: cafés ao ar livre com mobiliários adequados, tendas de artesanato, galerias de arte, lojas de bugigangas e ainda,

sempre, por todo o lado, sob todas as suas formas, regional, exótica, industrial, o restaurante.

Quanto à modernização do tecido urbano antigo, ela procede preenchendo os vazios existentes ou criados para o efeito. Os linguistas ensinaram-nos o valor semiótico do contraste. O sentido constrói-se na contiguidade, pela diferença, mas com a condição de a justaposição dos signos se tornar articulação. Os elementos arquitectónicos modernos (ou pós-modernos) reputados de mais-valias para a cidade antiga são-no efectivamente, com a condição de respeitar essa articulação e as suas regras morfológicas e não, como é quase sempre o caso, ao serem implantados no tecido urbano histórico de maneira autónoma, como objectos independentes e auto-suficientes. No melhor dos casos, servem então a imagem mediática da cidade, de que se tornam no emblema e no sinal: Montpellier ou Nîmes dão em França exemplos que rapidamente fizeram escola, em Amiens e noutros locais. No pior dos casos, ajudando o gigantismo, eles induzem a desarticulação e a desagregação do tecido antigo. As construções da Comunidade europeia completam a decomposição dos belos bairros do século XIX em Bruxelas.

Contudo, permanecem numerosas as cidades que, como Marselha, Étampes ou Valenciennes, em França, abandonam o seu tecido antigo. Outras negligenciam sectores inteiros em benefício de zonas pedonais julgadas mais atraentes, ou ainda em benefício de um sector protegido que funciona como álibi.

Efeitos perversos

Assim, o património histórico edificado não pára de se enriquecer com novos tesouros, que não deixam de ser cada vez mais valorizados e explorados. A indústria patrimonial, enxertada sobre práticas com uma vocação pedagógica e democrática não lucrativa, foi lançada, em primeiro lugar, a fundo perdido, na perspectiva e na hipótese do desenvolvimento e do turismo.

Ela representa hoje em dia, directamente ou não, uma parte crescente do orçamento e do lucro das nações. Para muitos Estados, regiões e municípios, ela significa a sobrevivência e o futuro económico. É por isso que a valorização do património histórico é um empreendimento considerável.

Mas, ter-se-ia compreendido, o empreendimento é portador de efeitos secundários muitas vezes perversos. O condicionamento sofrido pelo património urbano histórico tendo vista o seu consumo cultural, bem como a sua disputa pelo mercado imobiliário de prestígio, tende a excluir dele as populações locais ou não privilegiadas e, com elas, as suas actividades tradicionais e modestamente quotidianas. Criou-se um mercado internacional dos centros e dos bairros antigos. Para tomar um exemplo prestigioso, como poderá a República Checa resistir à procura dos fluxos turísticos que invadem Praga? Como vai ela evitar vender uma parte da sua capital aos países e às empresas, que parecem hoje ser os únicos a poder permitir-lhe restaurar esse património, com infra-estruturas degradadas, e daí retirar lucros, com todos os riscos de deterioração secundária e de frustração dos habitantes de Praga que a operação comporta? O mesmo problema coloca-se em numerosas cidades antigas de países da Europa de Leste e da Rússia, de Potsdam ⁽²³⁾ a Sampetersburgo. Mas as cidades da Europa Ocidental também não lhe escapam. Por entre as pequenas cidades, o caso de Bruges é instrutivo, pois definhava há vinte anos atrás: se hoje em dia o artesanato de renda está bem morto, as lojas de rendas importadas de Hong-Kong invadiram os rés-do-chão das antigas habitações, que disputam às cervejarias e às galerias de arte, ao passo que as duas cadeias hoteleiras internacionais dilaceraram o antigo tecido urbano, ao inserir nele parques de estacionamento desproporcionados.

Por outro lado, em lugar de contribuir para preservar as diferenças locais e para travar a banalização primária dos meios de vida, como o esperavam os redactores da *Recommandation* de Nairóbi, a valorização dos centros antigos tende, paradoxalmente, a tornar-se num instrumento de banalização secundária.

Algumas cidades, como alguns bairros, resistem-lhe, ajudados pelas suas dimensões, pela sua morfologia, pelas suas actividades, pela força das suas tradições, pela sua riqueza simples e pela sabedoria dos seus eleitos. Outros empenham-se em assemelhar-se cada vez mais, para que turistas e multinacionais se sintam identicamente em casa.

Estes efeitos juntam-se aos que começam a inquietar os profissionais do património. Culto ou indústria, as práticas patrimoniais estão ameaçadas de autodestruição pela própria protecção e sucesso de que disfrutam: mais precisamente, pelo fluxo transbordante e irresistível dos visitantes do passado. Por um lado, este fluxo consome, rói e desagrega os pavimentos, as paredes, as decorações frágeis das ruas, das praças, dos jardins, das habitações, que não foram concebidas para tantos passos apressados e tantas mãos palpantes. Desde sempre, a partir do momento em que eles continuavam a ser usados, que os nossos monumentos eram mantidos e as nossas cidades repavimentadas, consolidadas, repintadas, replantadas num combate sem piedade contra o tempo. Mas, a importância das reconstruções não pode crescer, continuando o seu ritmo a acelerar-se, sem se comprometer a duração e a autenticidade da herança construída. A Praça de São Marcos, devastada durante um concerto, reencontrou a sua aparência familiar, mas a que preço? À obra dissolvente do tempo, das estações e das utilizações, dos cataclismos naturais, das guerras e das poluições químicas, associa-se a partir de agora a destruição cultural. Ao mesmo tempo, com excepção de alguns grandes monumentos religiosos concebidos para a eternidade e destinados a acolher povos e salvo os «destroços» isolados, esquecidos, ou mal amados pelos operadores turísticos⁽²⁴⁾, a autenticidade, no sentido em que a entendia Ruskin, desertifica sempre mais o nosso património histórico edificado.

Por outro lado, o funcionamento do parque patrimonial está ameaçado de paralisia pela saturação física do sistema. Em termos de visitantes/segundo e de centímetros quadrados/visitantes,

os dispositivos no local atingiram muitas vezes os seus limites. Para além disso, as ordenações logísticas respeitantes ao transporte e alojamento dos visitantes tendem, ou a ficar bloqueadas por falta de espaço, ou a degradar os sítios e as paisagens.

A exploração do património histórico edificado está então condenada a prazo, excepto se reduzir o custo e dominar o fluxo dos seus consumidores. Mas, antes de encarar as medidas que permitiriam controlar efectivamente esta situação, temos de nos perguntar se a empresa patrimonial não exercerá também efeitos secundários ou perversos sobre a relação do grande público com a herança construída. Esta indústria responde adequadamente à procura de distração da sociedade de lazes e confere, por acréscimo, o estatuto social e a distinção⁽²⁵⁾ relacionados com o consumo dos bens patrimoniais. Mas, e o que se passa com o acesso aos valores intelectuais e estéticos trazidos pelo património histórico, de que tracei a génese e o desenvolvimento?

Aparentemente, e fazendo fé nos discursos institucionais e mediáticos, os valores de saber e de arte estão inalterados. Para os especialistas, historiadores, arqueólogos, historiadores de arte, arquitectos, este património permanece, efectivamente, um vasto campo de pesquisas e de descobertas, cuja «valorização» representa, no pior dos casos, um estrago e uma desagregação. O verdadeiro problema é colocado por aqueles que eu recuso chamar «as massas»: o vasto público de indivíduos para quem a visita dos monumentos não é um fim em si mesmo, para aqueles que, individualmente, esperam do património histórico mais do que uma distração, esperando uma iniciação na felicidade do saber histórico e nos prazeres da arte. Este público é muitas vezes iludido em massa pela indústria patrimonial que, levada, há que o reconhecer, pela evolução das sociedades industriais avançadas, tende a vender-lhe ilusões em vez dos valores prometidos.

Valor histórico: será o adjectivo histórico pertinente para qualificar o resíduo de visões e de espectáculos fragmentados e efémeros, de que nenhum enquadramento cronológico adquirido

permite fixar o lugar na continuidade do tempo e dos acontecimentos? Os homens das sociedades industriais avançadas já não aprendem de cor, nem as datas, nem os textos, nem, sequer, a tabuada. Em todos os domínios práticos ou teóricos, a sua memória é sempre mais bem assistida, revezada e, finalmente, substituída por próteses cada vez mais eficazes. Estas são capazes de armazenar e de restituir imediatamente, quando necessário, uma informação enciclopédica, quase ilimitada, relativa ao passado e ao presente, sob a forma de palavras, de números e de imagens. O deslumbramento de Perrault diante dos poderes libertadores do livro impresso faz-nos sorrir e a carga que os seus contemporâneos impunham ainda à sua memória parece-nos desmesurada. E a Escola não se preocupa em fornecer um contrapeso, que seria também uma segurança para o espírito, a essa mecanização das operações mnemónicas tradicionais. Ela acompanha, pelo contrário, as renúncias da sociedade com as suas próprias renúncias, em particular aos ensinamentos e enquadramentos da história.

Existe aí um atraso a recuperar e uma tarefa a empreender para os gestores do património. Com efeito, qual pode ser o valor histórico de um edifício ou de um conjunto de edifícios na falta da bela linearidade temporal, edificada tão pacientemente pela história, tão pacientemente apreendida e conservada pela memória orgânica e, pouco a pouco, reduzida a uma abstracção pelas memórias artificiais? Como se pode, sem este suporte, construir o quadro de referência que concede o significado histórico a um monumento, um conjunto urbano ou a uma vila antigos?

Valor de arte: parece hoje em dia universalmente reconhecido. Os obstáculos ou os tabus que reservavam o gozo das obras de arte a iniciados, elites, privilegiados ou herdeiros, quaisquer que sejam o nome ou o estatuto que se escolha atribuir-se-lhes, poderiam ser ultrapassados. Vários processos contribuem para isso, processos que anexaram os *media* e foram explorados por eles: a constituição do museu imaginário aberto

a todos; o melhoramento constante da acessibilidade das obras verdadeiras; a evolução das artes plásticas contemporâneas e em particular da arquitectura; o desenvolvimento do mercado de arte.

André Malraux celebrou o milagre da reprodução fotográfica: graças ao seu espaço próprio e propício aos ecos, ela pôde reunir e confrontar a totalidade das obras maiores e menores, gigantescas e minúsculas, gloriosas e anónimas, de todos os tempos e de todas as civilizações, para lhes libertar a unidade transcendente. Simultaneamente, sem estarem mais protegidas pela distância e pelo segredo do seu retiro, ao serem expostas, detalhadas e desvendadas no grande dia público, as obras tornam-se para cada um de nós parte do seu universo familiar, abordáveis no mesmo plano. A reprodução fotográfica convida ao conhecimento directo e à visita efectiva dos monumentos. Hoje em dia, já não é somente através da imagem, segundo o voto de Malraux, mas também pela sua realidade, que as obras capitais da humanidade se tornaram acessíveis em maior número. Mas de que acessibilidade se trata?

Qualquer desmitificação pode trazer consigo uma outra mitificação⁽²⁶⁾. A riqueza das revelações estéticas dispensadas por esse tesouro, descoberto na sua proximidade insuspeitável, foi proclamada a alto e bom som, e apresentada demasiado depressa, por abuso, como inerente ao próprio ser das obras de arte. Na ocasião, ver e saber em redor de si a densa presença dos testemunhos artísticos do passado e de hoje não abre senão um acesso ilusório. Esta «presença real»⁽²⁷⁾ não serve para nada se não estiverem reunidas as condições do seu acolhimento, a começar pelo recolhimento no tempo e no silêncio. Ultrapassado um certo débito, tanto no museu como diante e no interior dos monumentos, o fluxo de visitantes enfraquece ou mata o prazer da arte. Para mais, a experiência estética, há que repeti-lo, é o resultado de um percurso iniciático. O prazer do património histórico não escapa à regra e comporta as suas dificuldades próprias.

É verdade que existem edifícios que, movendo-se no domínio do sublime, subjugam no instante. Mas essa eventualidade não é costume. A arquitectura é a única, por entre as artes maiores, cuja utilização faz parte integrante duma relação complexa e aí participa com as suas finalidades estética e simbólica, mais difíceis de apreender nos casos dos edifícios históricos órfãos do destino prático que lhes deu existência.

«Não te posso falar senão de aproximações de uma tão grande coisa», dizia Eupalino a Fedro para lhe fazer pressentir a dimensão incomunicável da criação arquitectónica e da sua recepção. Por um lado, a arquitectura é a única arte cujas obras exigem ser materialmente percorridas. Só ela exige visitas, percursos, desvios que implicam o investimento do corpo inteiro e que a percepção visual apenas não pode substituir: recordemo-nos que Dédalo era o patrono dos arquitectos. Mas como negar, por outro lado, o papel do conceito na prática da arquitectura. Fiedler recusava qualquer explicação da obra arquitectónica. Este exclusivo visava, de facto, fazer reconhecer a irredutibilidade da experiência estética. Sob uma forma mais provocante, a mensagem é a mesma de Eupalino e não deve ser, portanto, tomada à letra. A palavra prepara para a recepção da obra arquitectónica, sob a condição de lhe ser dado o seu justo lugar, que a cinco séculos de distância Alberti e Valéry definiram identicamente: diálogo⁽²⁸⁾ em presença da obra, entre praticantes⁽²⁹⁾ e não praticantes, supondo uma linguagem comum e as mesmas referências.

Diálogo hoje em dia recusado a um público que não adquiriu, geralmente, por si próprio esta linguagem e estas referências, que é iniciado por amadores e «engenheiros culturais», muitas vezes sem competência, e que, na ocasião, se deixa iludir pela promessa de uma semantização fácil⁽³⁰⁾.

A frustração do grande público preocupado com os valores históricos e artísticos dos monumentos e dos conjuntos históricos pode assim, sem exagero, contar-se por entre os efeitos perversos da industrialização do património. Nós sabemos, Alberti lamentava-o já, que os maus traços exercidos pelo tempo, «esse

violento destruidor de todas as coisas, [esses maus-tratos] face aos monumentos humanos, são por vezes ultrapassados pelas exigências dos homens»⁽³¹⁾. Nós aprendemos a violência destruidora das guerras modernas e dos actos de negócio. Ignoramos que no espaço de algumas décadas a espécie humana chegará, pela sua própria prática conservatória, a conseguir as destruições que teriam em tempos exigido séculos. A prevenção desses efeitos secundários deve ser concebida do duplo ponto de vista da protecção dos monumentos e da protecção do seu público. Ela aparece então como uma conservação de segundo grau a que se pode chamar estratégica e que traduz a crise actual das práticas patrimoniais.

Conservação estratégica

Esta conservação secundária do património edificado está apenas a começar. Ela passa por uma regulação dos fluxos de visitantes, de que muitas modalidades estão por inventar. Pode evocar-se, a título de exemplo e segundo um grau de complexidade crescente, os dispositivos de controlo, as medidas pedagógicas e as políticas urbanas.

Em matéria de controlo, o encerramento ao público é uma solução radical que recebeu numerosas aplicações nos casos de monumentos e sítios excepcionais, ameaçados de destruição, como a gruta de Lascaux, os túmulos do Vale dos Reis e, desde 1991, o sítio de Carnac, cujo solo abatia e descobria os alicerces dos menires sob os passos dos turistas. Mas existem também numerosos meios que permitem modular o acesso aos bens patrimoniais: redução dos dias e horas de visita (como é muitas vezes o caso para os edifícios de culto, chegando-se ao ponto de certas zonas não estarem acessíveis ao público), limitação do número de entradas diárias e imposição de um trajecto a pé. A agressão física contra os monumentos pode por vezes ser combatida por regras tão simples como as que obrigam os visi-

tantes a descalçarem-se, como fazem certos povos antes de entrar nos seus santuários ou simplesmente nas suas habitações. É igualmente possível dirigir os fluxos atraídos por certos sítios ou edifícios célebres em direcção a locais e circuitos menos comuns. Por último, porquê ter vergonha da dissuasão financeira. Por que é que o acesso pedestre e automóvel (carros de turismo em particular) aos monumentos e aos bairros antigos, cuja manutenção é custosa, deve ser gratuito ou cobrado ao mínimo possível, em lugar de ser pago pelo seu justo preço como outros «produtos» culturais – o livro, o cinema, o teatro?

Por entre as medidas pedagógicas pode, antes de mais, voltar-se ao museu imaginário e reinterpretá-lo como o sonho de um antiquário transportado para «a era da reprodutibilidade técnica»⁽³²⁾ das obras de arte. Recordar-se os museus de imagens por via dos quais os antiquários entesouravam, comunicavam e difundiam o conjunto de conhecimentos históricos que as suas «buscas de antiguidades» lhes tinham permitido acumular ao longo dos séculos. De facto, este método está ainda em vigor. A arqueologia urbana coloca-o em funcionamento sempre que os investigadores são obrigados a fechar ou a deixar dismantelar os seus estaleiros, depois de os ter escavado e fotografado. A reprodução icónica, de acordo com a natureza conceptual do saber histórico, beneficia hoje em dia de outros meios precisos e fiéis, como o conjunto de técnicas ligadas à fotografia e aos seus aperfeiçoamentos.

W. Benjamin inverteu, antes de qualquer outro, a perspectiva tradicional sobre a fotografia enquanto arte, em benefício da «arte enquanto fotografia»⁽³³⁾. Ele analisou o paradoxo que permite à técnica conceder à nossa época, por via da sua reprodução e da sua redução, um domínio intelectual das obras plásticas sem precedente e das obras de arquitectura⁽³⁴⁾ «ao mais alto ponto». Mesmo se esta última afirmação não pode ser aceite sem reservas⁽³⁵⁾, o museu imaginário, com a condição de que a sua visita seja bem organizada e legendada⁽³⁶⁾, constitui uma via de acesso eficaz à aproximação estética do património edificado.

Mas, pode ir-se mais longe e perguntar-se se, na conjuntura actual, a mediação fotográfica não constitui uma forma tendenciosa e original da própria experiência estética. A utilização moderada do museu imaginário pode assim contribuir para limitar percursos e visitas e organizar o património edificado.

Ainda mais parcimoniosa do património é a estratégia que consiste em reproduzir, total ou parcialmente, os edifícios originais em três dimensões em grandeza real. Este tipo de procedimento não tem boa reputação. A experiência mostrou, contudo, desde há muito tempo, os serviços incomparáveis que esta opção pode prestar à história da arte. O Museu dos Monumentos franceses, concebido por Viollet-le-Duc, realizado por Jules Ferry, mantém-se como um instrumento inigualável para a introdução à escultura monumental do nosso país desde a época romana. Este exemplo poderia ser seguido por outras cidades e noutros países⁽³⁷⁾.

Hoje em dia, as técnicas de *fac-simile* aplicadas às obras de arquitectura, de escultura e de pintura alcançaram progressos que lhes valem a caução dos cientistas e lhes permitem não estar mais acantonadas no museu. Aberta desde 1965, a gruta de Lascaux II⁽³⁸⁾ atrai tantos visitantes como outrora a original. Pode mesmo imaginar-se que esta solução, reservada a casos análogos, seja, sob a condição de garantias científicas semelhantes⁽³⁹⁾, aplicada a pequenas cidades e, sobretudo, aos locais e conjuntos históricos que, em algumas cidades importantes, concentram exclusivamente o afluxo dos turistas. Porque não cópias irrepreensíveis da piazza della Signoria de Florença, do Alcazar de Sevilha, da ponte de São Carlos de Praga? Implantadas na proximidade dos locais originais, realizadas sob a direcção e a caução de sábios e de especialistas, serviços deste tipo contribuiriam para a difusão dos conhecimentos históricos e, ao mesmo tempo, para a preservação efectiva do património reproduzido. A hipótese é sedutora, mas sem dúvida pouco realista, por razões quer éticas, quer políticas.

A protecção estratégica dos tecidos urbanos antigos e a sua reapropriação pelas populações que os habitam, em lugar de os consumir, passam por uma outra via: a de uma tomada de consciência geral, seguida de uma acção que lhe esteja concertada. Desde há anos que as associações de defesa se orientam nessa direcção e se opõem com sucesso crescente aos projectos técnicos ou especulativos que lesam os seus quarteirões. Um urbanismo negativo, mas original, teve assim origem.

No entanto, não se trata aí de operações pontuais. Uma verdadeira política dos centros e dos bairros antigos exige a prossecução de uma reflexão de fundo sobre a urbanização actual, cujo carácter permanece mascarado por uma terminologia anacrónica. Os termos cidade, urbano (substantivo e adjetivo) e urbanismo perderam o seu sentido original. Quaisquer que sejam as nostalgias de alguns e os álibis de outros, entrámos na «era pós-cidades». A urbanização propaga-se de acordo com as linhas de força traçadas pelas redes de grandes equipamentos. Melhor do que *rurbanização* ⁽⁴⁰⁾, inventada nos anos setenta para definir a metamorfose da paisagem rural, o termo italiano *periferização* faz compreender a dinâmica do processo que tende actualmente a desfigurar as cidades e a uniformizar os territórios.

Nunca será de mais repetir o aviso de Giovannoni: os centros e os bairros antigos não poderão ser conservados e integrados na vida contemporânea se o seu novo destino não for compatível com a sua morfologia e a sua escala. Viu-se os perigos representados pela sua valorização cultural e artística. Eles também não resistem à implantação de actividades terciárias de dimensão considerável, que recriam, de forma secundária, as migrações diárias, o tráfico e o consumo logístico, cujas existências fizeram explodir a cidade pré-industrial do século XIX. Em contrapartida, esse património urbano está adaptado à permanência e à implantação de serviços de vizinhança (pequeno comércio, escolas, dispensários) que lhe estão associados e que, com a condição de serem dominantes, são compatíveis com um mínimo de actividades de investigação e de difusão do saber ou

da arte. Considerados sob este ângulo, centros e bairros urbanos representam actualmente uma fonte rara, sendo objecto de uma procura simultaneamente social e societária. Sob o único risco de degradações superficiais, a satisfação desta procura serve, pelo menos, para a conservação estratégica do património urbano antigo.

Dispomos já de algumas armas estratégicas contra os excessos de uma utilização patrimonial que tende a transformar-se em destruição. Mas, uma vez enumerados os dispositivos a colocar no lugar ou a reforçar, a questão permanece em aberto: qual é o fundamento sobre o qual repousa a conservação do património histórico edificado num mundo que possui os meios científicos e técnicos para guardar na memória e para interrogar o passado, sem a mediação de monumentos ou de monumentos históricos reais? Com efeito, quaisquer que sejam as funções económicas e os recursos distractivos oferecidos por esse património à sociedade de lazeres, ou quaisquer que sejam os seus valores cognitivo, pedagógico e artístico, nenhuma das motivações institucionalmente reconhecidas ou reivindicadas permite interpretar o fervor com o qual o culto patrimonial é celebrado e se propaga no mundo inteiro.

A competência de edificar

Eis então chegada a hora dos balanços. Ao longo da minha exploração, a dimensão europeia dos conceitos de monumento e de tecido histórico não deixou de se impor, ao mesmo tempo que estas noções e as realidades que elas designavam se carregavam de valores de que Riegl traçou, antes de qualquer outro, o inventário. Coloquei, para além disso, em evidência a novidade e a diferente natureza de um valor induzido pelo desenvolvimento da indústria cultural e de que Riegl não tinha podido prever a emergência: o valor económico do património histórico.

Mas este balanço descritivo não é suficiente. Devo agora questionar-lhe o sentido e colocá-lo numa perspectiva social. Tarefa fácil para o período anterior a 1960 e à inflação patrimonial que o caracteriza: a investigação das antiguidades ensinou aos humanistas, depois aos antiquários, a descobrir a sua alteridade e ela contribuiu assim para fundar a identidade da cultura ocidental na sua relação com o tempo e a história, o saber e a arte ⁽⁴¹⁾. De seguida, a investigação dos monumentos e dos tecidos históricos, combinada com a sua preservação e o seu restauro, fez compreender às gerações romântica e vitoriana a dignidade dos géneros antigos e fez-lhes pressentir a essência da técnica ⁽⁴²⁾. Até à segunda metade do século XX, estas atitudes continuaram a participar na afirmação da personalidade cultural ocidental.

No entanto, a inflação do património histórico edificado iniciada desde os anos sessenta corresponde a uma outra lógica. Nem o jogo dos valores tradicionais, nem a lógica económica trazida pela cultura de massas esgotam os seus excessos, ou permitem dar conta de um culto que se transforma em fetichismo. Poderia arriscar-se invocar o famoso valor de antiguidade (*Altertumswert*) que Riegl previa que fosse preponderante sobre todos os outros no século XX. Todavia, o historiador vienense dá dele definições laboriosas e por vezes contraditórias. Mesmo quando ele o fundamenta, mais claramente, sobre a satisfação que implicaria a tomada de consciência do ciclo universal da criação – destruição, por via da observação dos edifícios antigos, não se compreende melhor a popularidade de uma tal percepção e a relação privilegiada que ela manteria com a nossa época. Há, sem dúvida, que procurar, mas numa outra direcção e tomar atenção ao processo actual de acumulação dos bens patrimoniais.

O espelho do património: um comportamento narcísico

Este processo parece desde logo não se importar com selecções e classificações e em visar uma exaustão simbólica, a despeito da heterogeneidade das culturas, das utilizações e dos tempos a que pertencem os bens acumulados. Este processo reúne o mais significativo e o mais irrisório, os locais de culto religioso e os locais da indústria, os testemunhos de um passado secular e os de um passado recente. É como se se tratasse de construir uma imagem da identidade humana, por via da acumulação de todas essas conquistas e de todos esses vestígios. E aí se encontra precisamente o nó do enigma: o património histórico parece hoje em dia representar o papel de um vasto espelho no qual nós, os membros das sociedades humanas dos finais do século XX, contemplaríamos a nossa própria imagem.

Por outras palavras, a observação e o tratamento selectivo dos bens patrimoniais não contribuiria para fundar uma identidade cultural dinamicamente assumida. Eles tenderiam a ser substituídos pela autocontemplação passiva e o culto de uma identidade genérica. Ter-se-ia reconhecido aí a marca do narcisismo. O património teria assim perdido a sua função construtiva em benefício de uma função defensiva que asseguraria o recolhimento de uma identidade ameaçada.

Com efeito, esta necessidade imperiosa de uma imagem de si forte e consistente pode ser interpretada como um refúgio das sociedades contemporâneas face a transformações de que não dominam nem a profundidade, nem a aceleração e que parecem pôr em causa a sua própria identidade. A adição de cada novo fragmento de um passado distante, ou próximo e dificilmente moderado, concede a esta figura narcísica mais solidez, precisão e autoridade. Num certo sentido, torna-a mais tranquilizadora e mais capaz de conjurar a angústia e as incertezas presentes.

A minha interpretação do culto patrimonial como síndrome narcísico é corroborada pela análise do seu contexto cronológico. O desenvolvimento da inflação patrimonial coincidiu, com

efeito, com o desenvolvimento de uma agitação cultural no seio das sociedades industriais avançadas, e por consequência, no mundo inteiro. O final dos anos 50 confirmou uma revolução técnica e assinalou a chegada da era electrónica. Desde então, memórias artificiais e sistemas de comunicação cada vez mais eficazes desenvolvem-se à escala planetária e são acompanhados por actividades cada vez mais diversas e complexas, ecoando, num círculo de retroacção, sobre comportamentos e mentalidades.

A actividade técnica que, desde a época dos objectos talhados em sílex até à era das máquinas, inclusive, acompanhou a antropologização da nossa espécie – ou ainda, segundo as palavras de Marx – a transformação da terra em mundo humano – pode ser simbolizada pela noção de utensílio. Mas, os utensílios electrónicos ou electronizados são de uma outra natureza. Ao nosso corpo, e particularmente ao nosso cérebro, aos quais se substituem, dotando-os de poderes até então insuspeitáveis, eles pedem uma interiorização, uma integração e uma assimilação. Estas exigências dissimulam uma mediação necessária e criam próteses de um novo género.

É exactamente por isso que, para qualificar a revolução ou a mutação que desviou a natureza da técnica, proponho o adjetivo «protético», outrora lançado por Freud⁽⁴³⁾. Este termo permite sublinhar a multiplicação das mediações e dos ecrãs que a utilização das novas próteses introduz doravante entre os homens e o mundo, bem como entre os próprios homens. Ele marca também a dimensão da subversão com a qual a humanidade de hoje se encontra confrontada.

Sejamos claros, contudo. Ao centrar-me aqui sobre a técnica, não desprezo de forma alguma a circularidade da relação que a liga ao conjunto de práticas humanas, psicossociais, socioeconómicas e económico-políticas, que, por sua vez, determinam e condicionam a sua evolução. Trata-se apenas, para mim, de apontar uma face essencial da dinâmica social.

Assim, os transportes hiper-rápidos e a quase instantaneidade das telecomunicações permitem-nos, cada vez mais, escapar

aos constrangimentos tradicionais do local e da pertença ao espaço terrestre. *Funcionalmente*, eles dotam-nos de uma mobilidade que nega a distância e nos coloca em posição de exercer uma actividade ubíqua, bem como optar pelo tele-trabalho. *Sensorial e socialmente*, eles reduzem a nossa experiência corporal do mundo físico e esse contacto directo com os outros homens, de que Dino Formaggio, em particular, descreveu o papel em termos de «inter-somaticidade⁽⁴⁴⁾».

Melvin M. Weber resumia os riscos desta libertação espacial sob o título de um ensaio célebre “The Non-Place Urban Realm”⁽⁴⁵⁾. Segundo ele, a condição urbana estava em situação de não mais ser definida senão por puras relações imateriais, pela constituição de comunidades libertas de qualquer enraizamento. Estas instituições são actualmente confirmadas pelo desenvolvimento do *cyberspace*, de que um autor como Mark Slouka⁽⁴⁶⁾ mostrou magistralmente o poder desrealizador e a forma como nega duplamente a dimensão corporal da condição humana e o papel do corpo na constituição das relações sociais.

Para além disso, as próteses que nos libertam do domínio local, resgatam-nos simultaneamente da duração para nos instalar na instantaneidade. O tempo orgânico da recordação, do cálculo, do questionar, da espera, da aproximação e do rodeio é recusado. Como também, e de outra forma, o tempo cósmico das estações é escarnecido pelo avião dos transportes aéreos, que salta de um hemisfério terrestre para outro, quer se trate de despejar fluxos de turistas em praias ou fluxos de legumes em mercados.

Numa palavra, a revolução protética atinge profundamente as sociedades humanas dos finais do século XX. Estas observações rápidas não têm aqui senão um alcance indicativo: trata-se de sugerir a dimensão, não assumida, de uma desestabilização da identidade. Não se trata de oferecer um quadro global da revolução cultural que o síndrome patrimonial induziu. Todavia, já que o meu livro trata do património arquitectónico e urbano, evocarei de forma esquemática a incidência da revolução elec-

trónica no campo da organização espacial, o que permitirá esclarecer de passagem a dupla crise actual da arquitectura e da cidade.

O impacto das «novas tecnologias» sobre o conjunto edificado das sociedades da segunda metade do século XX pode ser resumido pela generalização e pela consagração de um «urbanismo de redes» ⁽⁴⁷⁾, quer dizer, pelo desenvolvimento à escala dos territórios e do planeta de redes de infra-estruturas técnicas, à mesma escala das redes de telecomunicações. Este processo de reticulação do espaço físico natural e organizado é sustentado no seu funcionamento por uma nova lógica. Esta lógica de «ramificação» distingue-se e opõe-se às tradicionais lógicas locais do quadro edificado, fundadas na solidificação dos elementos construtivos entre eles e o seu contexto natural e cultural. As redes (fluidos, energias, transportes, informação...) constituem um dispositivo sobre o qual basta a qualquer estabelecimento humano – minúsculo ou gigantesco, singular ou formado por um agregado de unidades inumeráveis – articular-se para poder funcionar.

As redes permitem a libertação dos ancestrais constrangimentos espaciais (geológicos, geográficos, topográficos...) que determinavam a localização, a implantação e a forma dos estabelecimentos humanos. Ao promoverem um espaço isótropo, eles permitem tanto uma urbanização difusa e a *rurbanização*, como a formação de áreas metropolitanas indistintas, aglomerações densas, de periferias concêntricas. Permitem também formações tentaculares ou lineares (o curso dos vales fluviais ou dos litorais) ou ainda estabelecimentos pontuais e especializados sobre nós de transportes ou em redor de grandes equipamentos comerciais ou culturais (centros de pesquisas científica, museus e os seus anexos).

É inútil sublinhar as vantagens, a liberdade e a eficácia oferecidas por esses dispositivos e por essa lógica, tornada na base de uma nova economia do território. Gostaria mais de observar duas consequências negativas da sua hegemonia crescente.

A primeira diz respeito à arquitectura. Contaminada pela lógica das redes, a arquitectura muda de estatuto e de vocação: as construções individuais tendem cada vez mais a ser concebidas enquanto objectos técnicos autónomos, ramificados, enxertados ou ligados a um sistema de infra-estruturas, libertos da relação contextual que caracterizava as obras da arquitectura tradicional. O arquitecto perde o seu papel de intercessor e a maravilhosa invocação que lhe endereçava Eupalino⁽⁴⁸⁾ ressoa antes de mais no vazio. O engenheiro tende a substituir-se ao arquitecto para conceber e construir objectos na tridimensionalidade, colocando em acção todos os recursos da assistência electrónica e da virtualização. O arquitecto torna-se num produtor de imagens, num agente de marketing, ou de comunicação, que não trabalha mais do que em três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.

Uma segunda consequência do ordenamento reticulado é o desaparecimento progressivo dos tecidos e dos ambientes articulados e contextualizados, simultaneamente enquanto realização de uma prática corporal viva e enquanto vestígios patrimoniais. Por um lado, a lógica de articulação da obra edificada deixou de interessar aos mestres da obra, obnubilados pelas vantagens das novas técnicas, ao passo que o seu ensino e a sua aplicação abandonaram as escolas. Por outro lado, viu-se mais acima ⁽⁴⁹⁾, os restos dos tecidos urbanos antigos tornam-se ano após ano cada vez mais raros, devido ao seu envelhecimento e a uma insidiosa destruição, organizada a pretexto da adaptação às utilizações contemporâneas e que recusa dizer o seu nome.

Para além de uma inegável correlação entre revolução protética e inflação patrimonial, justificam também estas diferentes constatações a hipótese que associa inflação patrimonial e narcisismo colectivo? Haveria, antes de mais, que estar seguro

da condição do *corpus* patrimonial como objecto de uma imagem especulativa. A imagem que o espelho patrimonial nos devolve não é banalmente nostálgica e anacrónica. Com efeito, viu-se mais acima que desde os finais dos anos cinquenta as construções – testemunhos de um passado recente sempre mais próximo – foram, por seu lado, integradas, cada vez em maior número, no corpo patrimonial. Edifícios-manifesto do movimento modernista, defendidos pela associação Docomomo, realizações espectaculares da engenharia de construção, até aos falhanços da habitação social... estão associados e assimilados aos monumentos e aos tecidos históricos, confundidos com eles. Esta amálgama de objectos ligados a práticas e a lógicas diferentes, e cuja heterogeneidade é camuflada sob a denominação comum e falaciosa de *património*, dá-nos de nós próprios, sob o aspecto das nossas realizações edificadas, uma imagem global, una e inteira, que oculta a fractura provocada pela mutação em curso e lhe conjura o trauma pela afirmação de uma identidade intacta.

A correlação entre a revolução protética e a função narcísica do património edificado esclarece, para além disso, as dificuldades levantadas pelo «valor de antiguidade» de Riegl. Este último percebeu bem, na sociedade do seu tempo, a iminência de uma nova função retrospectiva do que se chamava então monumentos históricos. Todavia, retrospectão não é sinónimo de construção especulativa e o campo dos monumentos históricos permanecia, por outro lado, circunscrito pelos limites da revolução industrial.

É verdade que as modificações causadas pela revolução industrial tinham concedido um novo valor e um novo sentido a todos os edifícios que a precediam. Eles tinham sido bem interpretados enquanto portadores de uma alteração civilizacional por espíritos tão diferentes como Haussmann, Cerdá ou Viollet-le-Duc, por exemplo⁽⁵⁰⁾. De resto, é claro para o nosso século XX à beira do fim que a revolução protética actualmente em curso mergulha as suas raízes na segunda metade do século XIX

que, ao juntar as invenções dos caminhos-de-ferro e do telégrafo, inaugurava a era das grandes redes técnicas e de organização do território. Mas, não é menos verdade que as perturbações do espaço quotidiano permaneciam então limitadas: pude mesmo definir a transformação de Paris por Haussmann (1853-1870) em termos de regularização⁽⁵¹⁾. As amarras com o mundo industrial estavam ainda longe de ser quebradas. A despeito de avanços tecnológicos maiores⁽⁵²⁾, elas não o seriam também durante a primeira metade do século XX, sem dúvida devido ao travão exercido pelas duas guerras e pela crise económica mundial. A maior parte dos arquitectos e dos que então construíram mantinham ainda um comércio directo com os terrenos e as águas, os climas e os ventos, os vegetais e as estações. Eles conheciam ainda então, por experiência vivida, o comportamento dos materiais e de acordo com que regras os utilizar. Bem entendido, o património edificado não é o único constituinte da imagem narcísica patrimonial. Esta *imago* é enriquecida pela museologização de todos os campos e tipos de actividades humanas. Para retomar a palavra de um historiador suíço, o museu, que era uma instituição, tornou-se numa mentalidade. Não só todos os conhecimentos técnicos e todos os artesanatos desaparecidos ou ameaçados possuíam, desde então, os seus museus, mas também todas as técnicas industriais e os seus produtos (automóvel, caminho-de-ferro, fonógrafo, telefone...).

Quanto aos museus de arte e às grandes exposições internacionais lançadas sob a sua égide, o seu ecletismo triunfante poderia bem revelar simultaneamente uma fragilização da actividade estética e um *Kunstwollen* [desejo de arte] falido, cujas forças criativas se esgotam. O «desejo de arte» contemporâneo já não parece lançar exclusivos, ou mesmo manifestar reticências face aos monumentos de qualquer civilização ou época que seja⁽⁵³⁾. Ele absorve, ávida e indiscriminadamente, o conteúdo inteiro do museu imaginário. Mas, se a nossa sensibilidade estética estava realmente à altura de acolher todas as manifestações da arte universal, não seria esse o sinal de um *Kunstwollen*

reduzido ao grau zero, privado desse poder de recusa que é o reverso do seu poder de criar? Com efeito, a difusão planetária do museu de arte parece, efectivamente, confrontar-nos com o mesmo processo narcísico e a mesma impotência que o resto do *corpus* patrimonial. Este fenómeno poderia ser atribuído a uma falta da mesma natureza e dotada do mesmo poder traumatizante ou angustiante.

Os verdadeiros riscos do síndrome patrimonial

Limitar-me-ei aqui, todavia, conforme aos objectivos deste livro, ao património edificado e, logo, à imagem narcísica que ele nos devolve. Esta figura parece ser hoje em dia a verdade do valor de antiguidade e de um culto que corresponderia, de facto, contemplação e celebração de uma identidade do homem. Mas o que é que isso quer dizer exactamente?

A mitologia ensinou-nos que Narciso morreu por não conseguir abstrair-se de si e esquecer-se durante um instante⁽⁵⁴⁾. Depois, aprendemos que o narcisismo é um estado necessário, mas temporário, do desenvolvimento humano e que retornar a ele não poderia senão, a seu termo, desembocar na neurose ou na loucura⁽⁵⁵⁾. Na ocasião, a figura que nós contemplamos no espelho do património, em vão reflectida por objectos reais, não é por isso menos ilusória. A recolha de que resulta eliminou-lhe as diferenças, as heterogeneidades e as fracturas. Ela acalma-nos e exerce a sua função protectora graças, precisamente, à redução e à supressão fictícias de conflitos e interrogações às quais não conseguimos fazer face. Meio de defesa eficaz numa situação de crise e de angústia, mas meio transitório. Na sua função narcísica, o culto do património não é justificável senão num tempo: tempo de suspender simbolicamente o curso da história, tempo de retomar o fôlego na actualidade, tempo de confortar a nossa identidade antropológica a fim de poder prosseguir com a sua construção, tempo de reassumir um destino e uma reflexão.

Passado este atraso, o espelho do património precipitar-nos-ia na falsa consciência, na recusa do real e da repetição.

A partir do momento em que o fetichismo e a inflação do património histórico edificado apareceram na sua verdade semiológica, enquanto síndrome, o que fazer desta advertência? A primeira tarefa que se impõe é a de procurar determinar com precisão a natureza do agente traumático que teria provocado uma tal montagem.

Com essa finalidade, é necessário escrutinar a imagem patrimonial com um olhar *crítico* ou clínico, que nos leva a separar e a dissociar os materiais heterogêneos com os quais o construímos. Há que deixar de confundir as realizações arquitectónicas e urbanas pré-industriais com o conjunto de construções que lhe sucederam até hoje. Noutros termos, há que sair da ficção narcísica. Há que denunciar a amálgama com a qual ela nos submerge e que nos leva também a confundir história e memória, uma construção conceptual do tempo e do poder, inerente à nossa condição corporal, que mobiliza e estrutura a duração. Viu-se⁽⁵⁶⁾ como os monumentos «intencionais» a solicitam.

Mas actualmente, quando já não construímos mais tais monumentos e quando abandonamos os modos articulados tradicionais do edificar, somos confrontados com a perda de poder sobre o tempo orgânico, que esses artefactos nos entregavam por via da mediação do nosso corpo. Esse poder, essa relação ancestral com a duração, é desde então objecto de um desejo feroz e insaciável, vivido como ausência e como falta. Essa ausência e essa falta são intoleráveis e o património pré-industrial designaria a chave perdida, cuja *imago* patrimonial serviria simbolicamente para combater o vazio.

Mas, como explicar o efeito traumático exercido por essa carência? Para o compreender convém precisar como o meio edificado, articulado e contextualizado, implicou e colocou tradicionalmente em jogo o organismo humano⁽⁵⁷⁾.

O termo competência serve correntemente para designar essa característica do homem que é a linguagem articulada.

Competência inata, dizem os especialistas, mas que não se actualiza senão através da prática, da *performance*. Se um homem não puder aprender a linguagem nas condições e nos prazos prescritos pelo desenvolvimento da espécie, ele não falará nem se tornará totalmente humano.

Por analogia, e para postular a dimensão fundamental e fundadora, chamarei competência de edificar à capacidade de articular entre eles e com seu contexto, por meio da interpretação do corpo humano, elementos plenos ou cheios, solidários e nunca autónomos. O seu desenvolvimento na superfície da terra e na duração faz sentido, simultaneamente para aquele que edifica e para aquele que habita, tal como o desenvolvimento dos signos da linguagem no espaço sonoro e na duração possui simultânea e indissociavelmente um significado para aquele que fala e para aquele que o escuta.

Ter-se-á reconhecido sob o nome de competência de edificar a origem da atitude cuja lógica opus à da ramificação protética que caracteriza a actual organização do espaço terrestre. Ao dispor os seres humanos no espaço terrestre e na duração, esta competência de edificar, que foi tradicionalmente posta ao serviço da configuração das cidades, bem como dos traçados dos caminhos e das vias de circulação, contribuiu, segundo a minha hipótese, para fundar e refundar a relação dos humanos com o mundo natural, bem como com as regras transcendentais que os ligam entre si.

A aprendizagem da palavra pelos exercícios de metalinguagem teria como homólogo a aprendizagem da edificação, envolvendo todo o organismo, também ele guiado pelo adulto e pela instituição. Todas as nossas formas de captação sensorial, do peso, da textura, da luz, estariam em alerta e em acção no construtor e no utilizador. Pode levar-se a comparação mais longe desde que não nos deixemos enganar pelas aparências. Antes de mais nada, as duas competências pareceriam, de facto e pelo menos, diferir pelo seu grau e as suas condições de vulnerabilidade. A competência da linguagem não parece hoje em dia

ameaçada senão por improváveis catástrofes, ao passo que a competência de edificar definha sob os nossos olhos, à medida que se afirma a hegemonia mundial das redes técnicas, no círculo de reatocção que promete uma nova civilização. Mas, na realidade, como Martin Heidegger o mostrava já numa luminosa conferência de 1962⁽⁵⁸⁾, as línguas naturais e a competência de que procedem estão também, actualmente, postas em causa pelo desenvolvimento mundial de uma língua técnica, unívoca, que funciona como a dos computadores. Essa língua técnica tem por vocação única informar da forma mais ampla e eficaz possível. Ela tende a suplantir as línguas naturais⁽⁵⁹⁾, diferentes em cada cultura, que mantêm a ligação dos homens com o mundo e fundam, no tempo, o seu aprofundamento. Estas duas modalidades de disposição do mundo pelos humanos, através da língua e da edificação, esclarecem-se uma à outra. À oposição entre construir articulado e contextualizado e construção reticulada das redes técnicas, corresponde a oposição entre as línguas tradicionais da diferença e a «língua dos técnicos, determinada pelo que a técnica tem de mais característico»⁽⁶⁰⁾.

Assim, a supressão em curso dessa dimensão antropológica que é a competência de edificar é, sem dúvida, o acontecimento traumático de que a cultura do património nos serve para conjurar e ocultar. Esse desaparecimento poderia assim ser lido como o anúncio de uma mutação de *homo sapiens sapiens*⁽⁶¹⁾ e o aparecimento no firmamento das possibilidades de uma nova espécie, o *homo sapiens protheticus*. Ao extrapolar uma série de tendências actuais, pode, a título de exercício e para além de qualquer julgamento de valor, imaginar-se os ganhos e as perdas que provocaria semelhante mutação: de um lado, a fixação de um poder de abstracção sem precedente, tendo como correlativos um controlo cada vez mais eficaz sobre o mundo, o estabelecimento de um novo tipo, mediatizado, de laço social e o desenvolvimento de uma cultura do corpo fundada sobre a sua reificação⁽⁶²⁾. Por outro lado, do lado das perdas, o essencial diria respeito, sem dúvida, ao papel global do corpo humano.

E tomarei de bom grado como paradigma, correndo o risco de me repetir, o desaparecimento da competência que, por via da edificação de um meio de elementos articulados, contextualizados e modulados às dimensões humanas, redobra o nó que torna indissociáveis o nosso poder de simbolização e a nossa pertença à terra dos vivos.

Sair do narcisismo: o espelho patrimonial conjurado

Esta hipótese radical introduz um tópico exterior ao espelho patrimonial. Suponhamos, de facto, que ela esteja em curso de realização e que o género *sapiens sapiens* esteja realmente envolvido nesta mutação: agarrar-se, ainda que simbolicamente, a uma competência condenada, não faria mais nenhum sentido. A razão ordenar-nos-ia que partíssemos o espelho patrimonial, assumindo a sua falácia. O *corpus* inteiro do património, arquitectural e urbano, perderia todo o valor de memória afectiva para conservar apenas um valor intelectual, gnoseológico e, bem entendido, o valor distractivo que a indústria patrimonial lhe confere. Ele apelaria, então, confundindo todas as épocas, a uma conservação bem temperada e de natureza museológica. O entusiasmo actual seria reduzido ao estatuto de moda, até que a sociedade protética se deixasse das rotinas insípidas da indústria cultural.

Trata-se de uma hipótese radical. É importante saber, contudo, que ela não é irrealizável.

Suponhamos agora que a nossa espécie não esteja, no imediato, confrontada com uma tal mutação. Estamos, igualmente, condenados a um passadismo encantatório? Pode ser-se tentado por uma resposta afirmativa ao pensar que, de um lado, o enfraquecimento da nossa competência de edificar é uma realidade e que, por outro, não se trata nem de parar a história, nem de renunciar aos cada vez mais fabulosos poderes de que nos dota a era da electrónica. Mas, há necessariamente que pensar o nosso

destino em termos maniqueístas, esse «ou isto ou aquilo» exclusivo e intransigente, adoptado igualmente pelos tecno-idólatras e pelos fetichistas do património? Não teremos que admitir que o desenvolvimento das redes técnicas de organização é compatível com a manutenção da nossa competência de edificar? Giovannoni indicava já essa via quando afirmava, contra os protagonistas do movimento moderno, a compatibilidade de uma conservação viva dos tecidos antigos e da sua lógica de articulação com uma organização a outra escala, graças a uma lógica de registo ⁽⁶³⁾.

Mas como, para recusar a grilheta das escolhas binárias e para actualizar essa compatibilidade, não serve de nada continuar a contemplar o espelho do património, não há outra solução senão atravessá-lo. Por esta metáfora do espelho atravessado desejo marcar a força subversiva de uma aproximação do património que vira as costas aos procedimentos dominantes. Antes de mais, é uma travessia reflexiva e crítica que opta, em plena e inteira consciência, por uma mudança radical de orientação, com as suas implicações e os seus riscos. É, em seguida, uma travessia concreta e prática que traça no recinto patrimonial o árduo caminho em direcção a esta nova orientação.

Resta-me apenas agora delinear esses dois momentos. A orientação a assumir, como o disse, é a da reconciliação com a nossa competência de edificar. Contentar-me-ei com repetir o seu papel antropogenético, ao esclarecê-lo por meio das duas representações que lhe foram dadas pelas duas extremidades da tradição ocidental. A primeira, auroral, é, mais uma vez, proposta pela mitologia, com a obra de Dédalo ⁽⁶⁴⁾, herói tutelar dos arquitectos. O seu labirinto é o edifício humano por excelência ⁽⁶⁵⁾: o mais capaz de captar a duração e de forçar o espaço a desviar para aí o seu desenvolvimento, fazendo-o caminhar em direcção ao sentido. Ele é também o mais susceptível de iniciar na alteridade humana. É ainda o mais temido, que prende ou liberta, cujo poder criador não se pode experimentar senão sob a condição de aí se entregar, conjunta e indissociavelmente, a sua

inteligência e o seu corpo. A competência de edificar poderia chamar-se poder dedáleo.

Quanto à segunda representação, já não imediata mas originada por uma atitude reflexiva e, pela primeira vez, retrospectiva, ela foi proposta por Ruskin num contexto de crise e sem que ele lhe explicitasse totalmente o sentido. Cabe ao leitor actual interpretá-la.

Ruskin foi acusado de passadismo em função da importância que atribui ao património edificado antigo na sua análise crítica da sociedade contemporânea. De facto, trata-se para ele de uma herança julgada intangível, já que manifesta em concreto o trabalho sagrado de gerações sucessivas, assim recordadas à nossa memória. São pronunciadas duas palavras-chave, trabalho e memória. Este *trabalho*, prosseguido de geração em geração, sempre continuado, não é outro senão a competência de edificar. A sacralidade de que a sua performance é investida assinala-lhe, sem ambiguidade, a vocação antropogenética. E a *memória* (viva), solicitada pelo conjunto da herança edificada antiga, sem especificação, já não visa confortar a identidade particular de uma comunidade humana específica, como faziam os monumentos intencionais, mas antes uma identidade genérica.

Vêmo-lo bem quando Ruskin exorta os arquitectos e os municípios⁽⁶⁶⁾ do seu tempo a continuarem a obra ancestral, produzindo uma arquitectura «histórica», quer dizer, contemporânea. Ele parece então culpado de inconsequência. Com efeito, ao mesmo tempo que critica sem apelo as realizações da arquitectura contemporânea e ordena ao seu auditório que renuncie a uma cópia vã das formas passadas, mostra-se incapaz de definir, ou simplesmente de sugerir, as novas formas a procurar. Na realidade, ele incita os seus ouvintes a mobilizarem por via da interpretação da sua memória orgânica um poder cuja criatividade é imprevisível. E quando ele condena o *pastiche* e a reprodução das formas do passado, denuncia assim o obstáculo levantado pela memória artificial das formas, que a história da arte institui e que os monumentos históricos corroboram. Este obstáculo está

hoje, mais do que nunca, presente: Viollet-le-Duc notava com perspicácia que ele não era ultrapassável senão por meio de uma prática deliberada do esquecimento, de uma severa dialéctica da memória e da história⁽⁶⁷⁾.

Seja, dir-me-ão. Mas o poder dedáleo que permite articular o espaço natural para dele fazer um meio humano e promover um habitar conjuntamente institucionalizado, é esse poder realmente da mesma natureza que a competência da linguagem? Da mesma forma que as diferentes línguas das diferentes culturas dependem de uma única e mesma competência de linguagem articulada, poderá afirmar-se que as diferentes modalidades, ou configurações segundo as quais as diferentes culturas organizam de forma mais ou menos precária o seu meio espacial e a sua forma de habitar, remetem para uma única e mesma competência de edificar?

Por exemplo, como se manifestaria esta última entre as civilizações nómadas? Diferentemente, sem dúvida, do que entre as civilizações sedentárias. Mas os seus acampamentos e os seus caminhos (se não os seus caminhos) são, também eles, articulados e contextualizados. A sua ausência de enraizamento em locais não exclui a arte do vestígio: corresponde a uma relação mais directamente corporal do que a nossa com a terra e o céu. Relação que os avanços da técnica e a sua protetização tornam desde então cada vez mais frágil, senão impossível. Assim, mesmo que nos contentemos com associar a competência da linguagem e a competência de edificar por uma relação de analogia e não de identidade, que é também a da prótese generalizada, temos que ter em conta outro factor: a competência de edificar, no tempo da mundialização, que é também o da protetização, deve merecer toda a nossa atenção. Renovar espaços de vida com a competência de articular que, ao longo dos milénios, contribuiu com um mesmo movimento para fixar os homens ao meio natural a que pertenciam enquanto seres vivos e fazê-los recomeçar sempre a instituição da sua comunidade é uma opção válida. De facto, ela aparece hoje como um dos

meios mais consubstanciais à nossa espécie para se defender contra a perda do mundo concreto na sua relação com o corpo humano e, por consequência, simultaneamente contra a desnaturação da sociedade humana e contra a sua desinstitucionalização⁽⁶⁸⁾. Em toscano antigo, a palavra terra significava tanto o solo terrestre como cidade⁽⁶⁹⁾.

Contudo, ter substituído a questão do património na perspectiva antropológica que é a sua, não coloca por isso mais à nossa disposição os meios de reapropriação da competência de edificar, quer dizer, de empreender a travessia concreta e prática do espelho patrimonial, que resta agora evocar.

Esta travessia não pode ser tentada senão através da mediação do nosso corpo. Ela passa, precisamente, por um corpo a corpo, o do corpo humano com o corpo patrimonial. Ao primeiro, cabe mobilizar e recolocar em alerta todos os seus sentidos, restabelecer a autoridade do toque, da cenestesia, da cinética, da audição e do próprio odor e recusar, conjuntamente, a hegemonia do olhar e as sedução da imagem fotográfica ou numérica. Ao segundo, incumbiria um papel propedêutico: fazer aprender ou reaprender as três dimensões do espaço humano, as suas escalas, a sua articulação, a sua contextualização, na duração das travessias, de voltas e percursos comparáveis aos "*par coeur*" (de cor) da memória orgânica, doravante negligenciados pela instituição escolar e que permitiam aos académicos de outrora que se apropriassem do seu património literário.

Este papel propedêutico do património edificado diria identicamente respeito a todos os membros das sociedades protetizadas. Não tendo agora por objectivo a conservação de um património que possui, enquanto tal, um interesse apenas relativo e limitado, mas antes a *conservação da nossa capacidade de lhe dar continuação e de o substituir*, essa propedêutica exigiria repensar e restaurar inteiramente a totalidade das nossas práticas actuais do património. Ela ordenaria a partir daí as modalidades da sua visita, o tratamento do seu restauro ou a aproximação da sua reutilização, que procuraria generalizar e de privi-

legiar em relação à sua museologização. Enfim, essa propedêutica do património encontraria pela primeira vez o seu lugar na escola, reencontraria um lugar, desde há muito perdido, nas escolas profissionais e conduziria à reactualização de actividades artesanais múltiplas.

A hipótese que acabo de esboçar, não é, já o indiquei, de forma alguma incompatível com uma organização reticulada à escala mundial. Pelo contrário, as duas aproximações são complementares, com a condição de se respeitarem as suas especificidades e as suas lógicas respectivas, sem procurar assimilá-las umas às outras. Com esta condição crítica, as redes técnicas de organização, bem como todos os meios auxiliares electrónicos e informáticos com os quais estão solidários, podem assim assumir uma função libertadora ao serviço de uma vida mais humana. Estes são dispositivos sobre os quais se articulariam os fragmentos de cidades antigas e os novos espaços articulados acolhedores da instituição social, sempre envolvidos no tempo e destinados a transformar, tal como a arquitectura e a cidade tradicionais.

A partir do momento em que deixar de ser objecto de um culto irracional e de uma «valorização» incondicional, ou relíquia, ou curiosidade, o enclave patrimonial poderá tornar-se no terreno sem preço de uma recordação de nós mesmos no futuro.

Mas, não nos iludamos. Uma hipótese desta natureza não poderá realizar-se nem pelo contágio de exemplos singulares, nem mais sob a instigação de burocracias estáticas. Ela envolve um destino antropológico, implica uma visão do mundo e uma escolha de sociedade, cuja amplitude do síndrome patrimonial e da sua interpretação teriam permitido medir a urgência.

O património arquitectónico e urbano, figurado por um labirinto que dissimula a superfície cativante de um espelho, acompanhado pelos comportamentos conservadores que o rodeiam, pode ser decifrado como uma alegoria do homem na alvorada do século XX. Sem certezas sobre a direcção para onde o orientam a ciência e a técnica, à procura de um caminho onde elas o possam libertar do espaço e do tempo para, de outra forma e mais eficazmente, o deixarem aí investir-se.

Notas

(¹) A Convenção do Património Mundial está publicada in *Conventions et Recommendations de l'Unesco relatives à la protection du patrimoine culturel*, Unesco, Paris, 1983. O texto do qual foram retiradas as nossas citações não está isento de dificuldades. Assim, a definição de património cultural é a seguinte:

«São considerados "património cultural":

Os monumentos: obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos, que têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência.

Os conjuntos: grupos de construção isolados ou reunidos que, em função da sua arquitectura, da sua unidade, ou da sua integração na paisagem, têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência.

Os sítios: obras do homem e obras conjuntas do homem e da natureza, bem como as zonas aí compreendidas que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.» (Itálicos nossos).

O valor excepcional é um critério fluido, difícil de gerir. Para além disso, por que é que, no caso dos sítios, o adjectivo científico é substituído, de forma restritiva, por «etnológico ou antropológico»?

(²) Os Estados Unidos foram os primeiros a ratificá-la. A Grã-Bretanha, em contrapartida, só se juntou à Convenção em 1984.

(³) Os Mercados de Reims (inaugurados em 1928) foram classificados pela sua estrutura parabólica em véu fino de betão, devida ao inventor dessa técnica, E. Freyssinet. O estado de degradação do betão autorizava já um estudo de demolição em 1958. Economicamente, o restauro do edifício seria demasiado oneroso. Esteticamente, o interior é grandioso, mas o exterior põe em causa um sítio urbano importante, devido à sua massa desgraciosa. Historicamente, possuímos os arquivos que dizem respeito à concepção e à realização dos véus por Freyssinet. Numa outra ordem tipológica, era necessário inscrever no inventário suplementar os pavilhões de habitação social construídos por Le Corbusier em Lège (Gironde) nos anos 1920 (não identificáveis por qual-

quer perito não prevenido) tal a mediocridade da sua construção e o seu estado de conservação?

(⁴) Na tradição que vai de Herder e Humboldt a Spengler.

(⁵) No conjunto dos seus escritos sobre a crise do espírito e sobre o destino da Europa em particular, a palavra «cultura» é pouco empregue, sendo geralmente associada a europeia. A propósito do Centro Universitário, mediterrânico, ele evoca a «civilização europeia» e define, curiosamente, o estudo do Mediterrâneo como o de «um dispositivo, ia dizer de uma máquina, de fazer civilizações», *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 317.

(⁶) Nesta ocasião, um conservador dos museus nacionais traçou o ponto da situação no *Bulletin du ministère de la Culture* (Janeiro de 1988): «O produto museológico – a obra na sua "embalagem" museográfica, arquitectural, técnica, pedagógica – tornou-se num objecto estético para um consumo de massas, como se fosse uma encruzilhada das técnicas e dos serviços para esse novo tipo de mercado.»

(⁷) «O nosso património deve vender-se e promover-se com os mesmos argumentos e as mesmas técnicas que fizeram o sucesso dos parques de atracções.» Discurso do ministro francês do Turismo em 9-IX-1986, a quem faz eco um dos seus colaboradores: «Passar do centro antigo como pretexto para o centro antigo como produto.»

(⁸) Terminologia colacionada em documentos oficiais do Ministério da Cultura. Foi rapidamente adoptada pelos media.

(⁹) Devo este número à cortesia de A. Melissinos, que me comunicou o seu atlas inédito de *L'Urbanisme de la France*, comportando as estatísticas, região por região e cidade por cidade, do parque imobiliário das diferentes épocas.

(¹⁰) Ver cap. V, p. 149.

(¹¹) G. Duhem cita o projecto de reconstrução de Potsdam, de acordo com o sistema do século XVIII, por Blumert, para quem «a alma do bairro desaparece, se o restauro não se conformar ao modelo original», *Sauver la seconde extension de Potsdam*, memória de DESS, Institut Français d'Urbanisme, 1991.

(¹²) A técnica de moldagem progrediu e permite obter uma espécie de duplos de esculturas moldadas. A retirada das estátuas da catedral de Reims constituiu um precedente, seguido, nomeadamente, em Atenas, onde as últimas esculturas do Pártenon foram colocadas no museu da Acrópole.

(¹³) Do mesmo conservador, *op. cit., supra*: «Os animadores e os serviços de acção cultural são os novos actores, cada vez mais numerosos, mediadores entre a obra e o público na boca de cena.»

(¹⁴) Cf. cap. IV, p. 127-128.

(¹⁵) No século XIX, o museu, tornado templo de arte, adopta pela primeira vez uma tipologia arquitectónica específica, a do templo antigo (British Museum, National Gallery de Londres, Altes Pinakotek de Berlim, Glyptotek

de Munique, Metropolitan Museum de Nova Iorque...), cujo interior é reinterpretado em benefício de vastos espaços de exposição. A partir dos anos 60 do nosso século, a arquitectura museológica tende, cada vez mais, a recusar qualquer tipologia, em proveito de formas publicitárias cuja função principal é a «imagética», a capacidade de captar a atenção, tanto por intermédio dos *media*, como *in situ*. Por sinal, esta arquitectura auto-referencial surge em Paris com o centro Pompidou. O seu precedente mais célebre e, sem sombra de dúvida, inaugural, é o museu Guggenheim em Nova Iorque, cuja massa branca, baixa e opaca está colocada como um corpo estranho à beira da 5ª Avenida. Quanto à decisão espectacular adoptada por F. L. Wright no interior do museu, que desenvolve a espiral da sua rampa em torno de um vazio central, ela tende não a ignorar as obras, mas a negá-las e a destruí-las simbolicamente: não há mais contemplação possível, o visitante está condenado ao percurso, seduzido por um caminho que catapulta as imagens das obras umas nas outras, para finalmente as quebrar em mil fragmentos.

(16) O local museológico tornou-se no «gesto arquitectural» por excelência da nossa época. «Visita-se o museu como se fosse um monumento. O cofre das jóias é um objecto a ver, como as jóias», *Bulletin du ministère de la Culture*, *op. cit.*

(17) Como Carlo Scarpa em Itália.

(18) Pode assim interpretar-se a nova visita ao Monte Saint-Michel, «ao ritmo da música e do silêncio, da sombra e da luz e da *arquitectura medieval e da arte contemporânea*». (Itálicos nossos.)

(19) As sirenes de alarme da cultura lamentam um engenho mercantil que não receia o ridículo: em Paris, a loja do jardim da Bagatelle vende flores artificiais e a da Biblioteca Nacional panos de cozinha.

(20) Inaugurado em 1914, foi classificado em 1975, depois de ter escapado à mesma sorte dos Mercados de Baltard.

(21) De que é testemunho, por exemplo, a difícil vida do centro de Arc-et-Senans, no magnífico restauro das Salinas de Ledoux. Ver C. Soucy, *Réutiliser les monuments historiques*, Paris, Caisse des Monuments Historiques, 1985.

(22) Cf. *Actes du colloque de Dijon*, Paris, STU, 1994.

(23) A cidade, criada no século XVIII, e em especial a sua segunda extensão barroca, ainda intacta, mas deteriorada, coloca de forma teórica, em termos técnicos, jurídicos e económicos, os problemas de conservação, de reabilitação e de destino funcional ligados aos interesses antagónicos dos habitantes, da indústria cultural e da especulação imobiliária, seduzida pela proximidade de Berlim.

(24) E. Le Lannou, «D'Ératosthène au "tour operator"», *Revue de l'Académie des sciences morales et politiques*, Paris, 1987.

(25) P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

(26) Mitificação analisada com talento e acuidade por J. Clair, na sua obra notável *Paradoxe sur le conservateur*, Tusson, L'échoppe, 1988, panfleto consagrado ao museu, mas com uma parte da argumentação que diz também respeito aos monumentos históricos.

(27) Título fidedigno com que foi traduzido o belo livro de G. Steiner, *Real Presence*, Londres, Faber and Faber, 1989. A presença real é, para Steiner, a da transcendência de que participa qualquer obra de arte. Ele insiste, no entanto, na importância da presença efectiva e fenomenológica desta última, muitas vezes mascarada pela presença verbal dos comentários.

(28) Em Valéry, o diálogo de Sócrates e Fedro constitui um cofre para o de Eupalino e Fedro. Para Alberti, o diálogo crítico entre o praticante e os seus pares (arquitectos ou amadores) faz parte integrante do comportamento arquitectónico.

(29) A arquitectura actual, que se transforma sem ter ultrapassado a crise nascida no século XIX, não tem mais espaço para esse diálogo. Em contrapartida, apoia-se numa imagética e num discurso mediáticos que são, por vezes, anacronicamente transpostos para o campo da arquitectura antiga.

(30) Os edifícios antigos e actuais são actualmente interpretados por uma nova crítica, alimentada pelos trabalhos da semântica e que, a exemplo de todas as produções humanas, os trata como *textos*, chamando os que os reencontram a uma nova semantização, original e criativa. Mostrou-se assim que os grandes conjuntos e as construções mais pobres e desprovidas de valor simbólico são, mais ou menos ricamente, semantizadas pelos seus habitantes (trabalhos de J. F. Augoyard, M. de Certeau, I. Goffmann). No caso inverso de edifícios ou monumentos de grande valor simbólico e estético, os visitantes estão dotados dos mesmos poderes de recriação pessoal. Mas aqui introduz-se uma confusão: a criação de sentido não equivale de todo à criação artística. O processo de semantização dos artefactos humanos está aberto, sem limites, à invenção individual, mas enquanto isso, ele não pode substituir a aquisição de uma informação, também ela constitutiva do sentido, nem, sobretudo, preparar da mesma forma a experiência estética e, ainda menos, dar-lhe lugar.

(31) *De re aedificatoria*, *op. cit.*, livro X, cap. I, p. 869, 871.

(32) «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» de W. Benjamin (1936) foi largamente utilizado por A. Malraux.

(33) «Pequena história da fotografia» (artigo de 1931).

(34) «Cada um poderá constatar quanto uma imagem, mas sobretudo uma obra plástica e, no mais alto grau uma arquitectura, se deixa captar melhor pela fotografia do que na realidade», *ibid.*

(35) Em 1982, na sequência de uma discussão acerca da forma como o arquitecto americano Richardson tinha, entre os primeiros, fotografado as igrejas românicas do sudoeste de França, o historiador de arte Meyer Schapiro tinha-se empenhado em me mostrar, com a ajuda dos seus próprios esboços dos mesmos monumentos, a superioridade analítica do desenho *in situ* face à fotografia no que dizia respeito à arquitectura românica.

(³⁶) «A legenda sem a qual qualquer construção fotográfica não pode senão ficar no mal definido.», W. Benjamin, *op. cit.*

(³⁷) Em 1900, um arquitecto americano submetia ao Congresso um projecto de Museu nacional de arte e de história para Washington, reproduzindo em tamanho natural um conjunto de monumentos pertencentes às principais civilizações da Antiguidade. O interesse dessa «Acrópole moderna» prendia-se com o facto de «a ciência moderna poder reconstruir os monumentos e os edifícios antigos com uma exactidão de detalhes muito mais impressionante e instrutiva do que os museus europeus que expõem nas vitrinas objectos heteróclitos e, muitas vezes mesmo, fragmentos». A pretensão ingénua do autor não deve fazer subestimar o interesse da sua intuição. Acontece que as cópias actuais que nós evocamos não têm nada a ver com as imitações aproximativas ou ainda com as reduções grosseiras, como a dos templos de Prambang, que se vê ao longo das estradas indonésias.

(³⁸) Na sequência da contaminação por algas e bactérias detectada nas paredes, a gruta de Lascaux, descoberta em 1940, foi fechada ao público em 1963. (A frequência tinha sido de 100 000 visitantes em 1962). O desenvolvimento, em 1965-1968, de véus de calcito impôs à conservação a obrigação de restabelecer o equilíbrio existente antes da abertura entre a temperatura, humidade relativa do ar e gás carbónico. Em 1973 foi iniciado um *fac-simile*, utilizando os métodos da estereofotogrametria e os computadores do Institut géographique national. O custo da operação ascendeu aos oito milhões de francos. A réplica em *fac-simile* foi aberta ao público em 1983.

(³⁹) Ver V. Patin, *La valorisation touristique du patrimoine culturel*, Rapport pour les ministères du Tourisme et de la Culture, Conclusion, Paris, 1988.

(⁴⁰) G. Bauer e J.-M. Roux, *La Rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.

(⁴¹) *Infra*, nota 15.

(⁴²) Cf. Martin Heidegger, «La fin de la philosophie et le tournant», in *Questions IV*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1976, p. 142 e seguintes.

(⁴³) *Das Unbehagen in der Kultur* (1929): «O homem tornou-se, por assim dizer, numa espécie de deus protético».

(⁴⁴) (*Intersomaticità*), in *L'arte*, Milão, Mondadori, 1981.

(⁴⁵) In Melvin M. Weber, *Explorations into Urban Structure*, Filadélfia, Univ. of Pennsylvania Press, 1964.

(⁴⁶) Mark Slouka, *War of the Worlds*, Nova Iorque, Harper, 1995.

(⁴⁷) Que tive oportunidade de descrever em vários artigos, em particular «Le règne de l'urbain et la mort de la ville», in *La Ville*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994 e «De la démolition», Paris-Liège, Mardaga e Éditions de l'Arsenal, 1996.

(⁴⁸) «Oh, meu corpo... tomai conta da minha obra...», Paul Valéry, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1923, citado a partir da edição da colecção «Poésie», 1945, p. 37-39. Estas duas páginas de Valéry estão entre as mais

belas e profundas que foram escritas sobre a arquitectura. Elas retomam no género poético as análises de Husserl sobre a «espacialidade da natureza», cf. Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, textos traduzidos por D. Franck, D. Pradelle e J.F. Lavigne, Paris, Minuit, 1989.

(⁴⁹) Cf. cap. VI, nota 9.

(⁵⁰) Cf., por exemplo, Haussmann, *Mémoires*, t. II, Paris, Harvard, 1891, p. 199, Cerdá, *Teoría general de la urbanización*, Madrid, 1867.

(⁵¹) Pela primeira vez em *The Modern City: planning in the 19th century*, Nova Iorque, Brazillier, 1969.

(⁵²) Este período assistiu à generalização da electrificação, ao desenvolvimento do automóvel, da aeronáutica, do telefone, ao nascimento da televisão... Mas, o impacto deste avanços não foi reduzido apenas pelo custo em vidas humanas das duas guerras, mas também pela centralização da pesquisa técnica em objectivos relacionados com a guerra.

(⁵³) Cf. Riegl, *Le culte moderne du monument*, p. 113 e seguintes, e as suas advertências acerca das vicissitudes do valor artístico relativo.

(⁵⁴) Cf. Ovídio, *Métamorphoses*, L. III, 340-510, em particular: «Ele apaixonou-se por uma ilusão sem corpo... Ele admira tudo o que o torna admirável... Criança crédula, porque te obstinas em vão em agarrar uma imagem fugidia? ... O objecto que amas, se te virares, desvanecer-se-á... Nem o cuidado de Ceres, nem a necessidade de dormir o podem arrancar desses lugares... Ele morre, vítima dos seus próprios olhos...».

(⁵⁵) Em particular, a partir dos trabalhos pioneiros de Freud, substituído por Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966, mas também por Pierre Legendre, nomeadamente em *Leçons III. Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994. Legendre faz do narcisismo uma estrutura fundamental da sua antropologia geral. É desse narcisismo incontornável que provém o papel representado pelas «antiguidades» e os monumentos históricos na constituição da identidade ocidental, antes da inflação patrimonial. Esse narcisismo fundamental não deve ser confundido com as formas patológicas da «idade do espelho» (da fixação imaginária).

(⁵⁶) Cf. definição de monumento, pp. 14-24, *supra*.

(⁵⁷) Não se pode silenciar a relação, precária e específica, que continuamos a manter com os grandes monumentos religiosos da humanidade, graças à experiência estética. É verdade que o projecto de laicização quis, em grande parte conseguiu, pelo menos no Ocidente, convertê-los em monumentos históricos, ou por outras palavras, conseguiu museologizá-los. Mas, independentemente das religiões que os edificaram, esses monumentos dedicados ao absoluto conservaram o frágil poder de fazer ressurgir o vigor fresco de uma pré-filosofia que a filosofia nunca substituiu, o encantamento de uma busca que, no nosso mundo desencantado, não propõem nem a ciência, nem a reflexão crítica.

(⁵⁸) *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, St. Gall, Erker Verlag, 1989. A publicação póstuma dessa conferência foi assegurada por Hermann Heidegger. Agradeço aqui ao meu colega Thierry Paquot, que me comunicou na sequência de uma conferência (no prelo) que eu tinha apresentado sobre o mesmo tema em Novembro de 1997, no âmbito dos Encontros Franco-Japoneses sobre a Cidade e a Arquitectura, sob o título «Comment parler aujourd'hui de la ville et de l'architecture». Desconhecendo totalmente o texto de Heidegger, opunha aí a «transparência da linguagem internacional comum, cujo paradigma é oferecido pela tecno-ciência» e a opacidade das «línguas originais que programam para cada uma das nossas sociedades uma aproximação específica do espaço edificado e natural».

(⁵⁹) Ela transforma «a língua enquanto dizer em língua enquanto mensagem e como simples produção de signos», Heidegger, *op. cit.*

(⁶⁰) *Ibid.*

(⁶¹) Por outras razões, ainda que comparáveis, André Leroi-Gourhan estima que «o *homo sapiens* da zoologia está, provavelmente, no final da sua carreira», *Le Geste et la Parole*, t. II, *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 266, [*O Gesto e a Palavra. A Memória e os Ritmos*, Lisboa, Edições 70].

(⁶²) Cf., por exemplo, David Lebreton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

(⁶³) Cf. *Vecchie città ed edilizia nuova*, *op. cit.*, e introdução de F. Choay à tradução francesa, *Les villes anciennes face à l'urbanisme*, Paris, Le Seuil, 1998. Na época em que Giovannoni escreveu, a competência de edificar não estava ainda ameaçada de desaparecimento e ele não pensava globalmente a nova escala de organização em termos de redes. Mas, a nova lógica de união, que é a das redes, surge-lhe em toda a sua riqueza potencial, bem como a compatibilidade da antiga lógica de tecido, com as exigências da vida moderna.

(⁶⁴) Françoise-Frontisy-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1975.

(⁶⁵) F. Choay, «La métaphore du labyrinthe et le destin de l'architecture», contribuição para o seminário de Roland Barthes no Collège de France, 1979.

(⁶⁶) Cf., em particular, «Lecture on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November 1853», mas também os textos citados acima.

(⁶⁷) Cf. *supra*, p. 141 e notas 32, 33.

(⁶⁸) Sobre a noção de desinstitucionalização e as noções vizinhas de des-fundação, des-civilização, destituição de massa, cf. os trabalhos de Pierre Legendre, por exemplo *Leçon I. La 901ème conclusion*, Paris, Fayard, 1998, p. 348.

(⁶⁹) Cf., em particular, Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, nuova edizione a cura di Francesco Furlan, Turim, Einaudi, 1994.

Anexo

Relatório apresentado ao Rei em 21 de Outubro de 1830 por M. Guizot, ministro do Interior, para fazer instituir um inspector geral dos monumentos históricos em França.

Senhor,

Os monumentos históricos de que o solo da França está coberto causam a admiração e a inveja da Europa culta. Tão numerosos e mais variados do que aqueles de alguns países vizinhos, eles não pertencem apenas a esta ou aquela fase isolada da história: eles formam uma série completa e sem lacuna. Desde os druidas até aos nossos dias, não houve época memorável da arte e da civilização que não tenha deixado nas nossas terras monumentos que a representem ou que a expliquem. Assim, ao lado de túmulos gauleses e de pedras celtas, temos templos, aquedutos, anfiteatros e outros vestígios do domínio romano que podem concorrer com as obras-primas de Itália. O tempo da decadência e das trevas legou-nos também o seu estilo bastardo e degradado, mas logo que o século XI e XII reintroduzem no Ocidente a vida e a luz, uma nova arquitectura aparece, que se reveste em cada uma das nossas províncias de uma fisionomia distinta, ainda que marcada por um carácter comum: combinação singular da antiga arte dos Romanos, do gosto e do capricho oriental, das inspirações ainda confusas do

gênio germânico. Este género de architectura serve de transição para as maravilhosas construções góticas que, durante os séculos XIII, XIV e XV, se sucedem sem interrupção, cada dia mais leves, mais ousadas, mais ornamentadas, até que, finalmente, succumbindo sob a sua própria riqueza, elas se vergam, se tornam mais pesadas e acabam por ceder o lugar à graça elegante, mas passageira, do Renascimento. Tal é o espectáculo que apresenta esse admirável encadeamento das nossas antiguidades nacionais e que faz do nosso solo um objecto tão precioso de pesquisas e de estudos.

A França não saberia ser indiferente a essa parte notável da sua glória. Já em séculos precedentes, a elevada erudição dos beneditinos e de outros sábios tinha revelado nos monumentos a fonte das grandes luzes históricas; mas sob o ponto de vista da arte, ainda ninguém tinha adivinhado a sua importância.

No final da Revolução Francesa, artistas esclarecidos, que tinham visto desaparecer um grande número de monumentos preciosos, sentiram a necessidade de preservar os que tinha escapado à devastação: o museu dos Pequenos-Agostinhos, fundado pelo Sr. Lenoir, preparou o regresso dos estudos históricos e fez apreciar todas as riquezas da arte francesa.

A dispersão fatal desse museu transferiu para o estudo das localidades o ardor dos arqueólogos e dos artistas; a ciência ganhava aí mais terreno e movimento: escritores hábeis juntaram-se à elite da nossa escola de pintura para dar a conhecer os tesouros da *antiga* França. Esses trabalhos, multiplicados durante os anos que acabam de passar, não tardaram a produzir resultados felizes nas províncias. Formaram-se centros de estudo; foram preservados monumentos da destruição; foram votadas somas para esse objecto por Conselhos gerais e comunas: o clero foi impedido de continuar com as transformações vergonhosas que um gosto mal entendido da renovação infligia aos edifícios sagrados.

Todavia, estes esforços não produziram senão resultados incompletos: faltava á ciência um centro de direcção que regulasse as boas intenções manifestadas em quase todas as regiões

de França. O impulso devia partir da própria autoridade superior e o Ministro do Interior, não contente com propor às Câmaras uma atribuição de fundos para a conservação dos monumentos franceses (¹), devia inspirar uma direcção esclarecida sob o zelo das autoridades locais.

A criação de um lugar de inspector-geral dos Monumentos Históricos de França pareceu-me poder responder a essa necessidade. A pessoa a quem essas funções seriam confiadas deveria antes de mais ocupar-se dos meios de conferir às intenções do governo um carácter de conjunto e de regularidade. Com esse propósito, deveria percorrer sucessivamente todos os distritos e procurar locais de valor histórico, averiguando do grau de importância histórica da arte dos monumentos e recolher todos as informações relacionadas com a dispersão de títulos ou de objectos acessórios que pudessem esclarecer sobre a origem, o progresso ou a destruição de cada edifício. Devia também constatar a sua existência em todos os depósitos, arquivos, museus, bibliotecas ou colecções particulares: colocar-se em contacto directo com as autoridades e as pessoas que se ocupam das investigações relativas à história de cada localidade, esclarecer os proprietários e os detentores sobre o interesse dos edifícios cuja conservação depende dos seus cuidados e estimular, enfim, dirigindo-o, o zelo de todos os conselhos de departamento e de municipalidade, de forma a que nenhum monumento de mérito incontestável pereça por causa da ignorância e da precipitação e que as autoridades competentes tenham tentado todos os esforços convenientes para assegurar a sua preservação, e de forma também a que a boa vontade das autoridades não se esgote em objectos indignos dos seus cuidados. Esta medida justa para o zelo e para a indiferença na conservação dos monumentos não pode ser obtida senão por meio de múltiplas aproximações que o inspector geral será o único a fazer. A medida prevenirá qualquer reclamação e dará aos espíritos mais difíceis a consciência da necessidade em que se encontra o governo: zelar activamente pelos interesses da arte e da história.

O inspector-geral dos Monumentos Históricos preparará, na sua primeira visita geral, um catálogo exacto e completo dos edifícios ou monumentos isolados que merecem uma atenção séria da parte do governo: acompanhará esse catálogo, sempre que seja possível, com desenhos e planos e remeterá sucessivamente os elementos para o Ministério do Interior, onde estes serão classificados e consultados quando necessário. Ele deverá empenhar-se em escolher em cada localidade principal um correspondente que designará à aceitação do ministro e colocar-se-á ele próprio em relação oficiosa com as autoridades locais. Antes de mais, será dada comunicação aos prefeitos dos departamentos, instruções do inspector-geral dos Monumentos Históricos de França, depois da extracção do catálogo geral no que diz respeito a cada departamento. O prefeito dará conhecimento disso a todos os conselhos e autoridades a quem isso interessar.

O inspector-geral dos Monumentos Históricos deverá renovar o mais possível as suas visitas e dirigi-las cada ano segundo os conselhos que serão dados pelos prefeitos e pelos correspondentes reconhecidos pela administração. Logo que se trate de imputações a fazer sobre os fundos de conservação de monumentos de França, ou de despesas análogas votadas pelos departamentos ou pelas comunas, o Inspector-geral dos Monumentos Históricos será consultado.

O salário anual desse funcionário está fixado em *oito mil francos*.

A tarifa dos gastos de vista será determinada por uma medida ulterior.

Le Moniteur de 18 de Outubro de 1830

Nota

(¹) F. Rücker indica que procurou em vão os vestígios de uma tal proposta nas deliberações das Câmaras, em 1830. A primeira atribuição de fundos para a conservação de monumentos históricos data de 1831.

Artigos e obras citados

- ABDELKAFI, D., *La Médina de Tunis*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
- ABÉ, Y., «Les débuts de la conservation au Japon moderne: idéologie et historicité», *ACHA* (1980).
- Académie française, *Dictionnaire*, 1.^a edição, Paris, 1694.
- Actes de la Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire*, publicado pelo Institut de coopération intellectuelle de la SDN, Paris, 1933.
- ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, Institut Warburg, 1939.
- ALBERTI, L.B., *I libri della famiglia*, (orgs.) R. Romano e A. Tenenti, nova edição (org.) F. FURLAN, Turim, Einaudi, 1994.
- ALBERTI, L.B., *De re aedificatoria*, G. Oriandi (org.), Milão, Il Polifilo, 1966.
- ALSOP, J., *The Rare Art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena*, Princeton-Nova Iorque, Harper and Row, 1982.
- ANDROUET DU CERCEAU, J., *Livre d'architecture contenant cinquante bâtiments*, Paris, 1559.
- ASHBOURNE, Lorde, *Grégoire and the French Revolution*, Londres, Sand and Co., 1910.
- AUBREY, J., *Monumenta britannica: chronologica architectura*, Londres, 1670.
- BABELON, J. e CHASTEL, A., «La Notion de patrimoine» *Revue de l'art*, 49, Paris, CNRS, 1980.
- BALZAC, H. de, *Oeuvres complètes, Scènes de la vie privée* (t. 3 et 4), *Béatrix* (1884), Paris, Houssiaux, 1855.

- BARTHÉLEMY, Abade, J.-J., *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, 1788, 4 vols.
- BARTHES, R., *La Chambre Claire* [A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70].
- BAUER, G. e ROUX, J.-M., *La Rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.
- BAUMGARTEN, A.G., *Aesthetica*, Frankfurt-am-Main, 1750-58, 2 vols.
- BELLORI, G.P., *Colonna trajana... novamente disegnat e intagliata da Pietro Santi Bartoli*, Roma, 1673.
- BENJAMIN, W., «L'oeuvre d'art au temps de sa reproduction mécanisée», 1936, in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, W., «Petite histoire de la photographie», *Essais*, 1922-1934, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- BENTHAM, J., *Historical remarks on the Saxon Church*, Londres, 1772.
- BENTHAM, J., cf. WARTON, J.
- BERCÉ, E., *Les Premiers Travaux de la Commission des monuments historiques*, Paris, Picard, 1980.
- BERTRAND, Abade, *Antiquitez et Singularitez de l'Abbaye de St Denys*, Paris, 1575.
- BOITO, C., *Ornamenti per tutti gli stili*, Milão, Hoepli, 1888.
- BOITO, C., *Questioni pratiche di belle arti*, Milão, Hoepli, 1893.
- BOUDON, E., CHASTEL, A., COUZY, H. e HAMON, F., *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris*, Paris, Editions du CNRS, 1977.
- BOULTING, N., «The law's delays», cf. Fawcett, J.
- BOURDIEU, P. e PASSERON, J.-C., *Les Héritiers*, Paris, Editions de Minuit, 1964.
- BOURDIEU, P. e SAYAD, A., *Le Déracinement*, Paris, Editions de Minuit, 1964.
- BOURDIEU, P., *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1988.
- BRACCIOLINI, P., *Ruinarum descriptio urbis Romae...*, Florença, 1513.
- BROGLIE, E. de, *Mabillon et la Société de l'Abbaye de St-Germain-des-Prés à la fin du XVème siècle*, Paris, Plon, Nourrit, 1888, 2 vols.
- BRUYNE, E. de, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, De Temppeel, 1946, 3 vols., reimp., Genebra, Slatkine, 1975.
- BULS, Ch., *L'Esthétique des villes*, Bruxelas, Buylant-Christophe, 1893.
- BULS, Ch., «La Conservation du coeur des anciennes villes», *Tekne*, n° 64- 66, Bruxelas, 1912.

- BURKE, E., *A Philosophical inquiry into the nature of our ideas of the sublime and the beautiful.*, 1757, Londres, Routledge and Keegan Paul, 1958.
- CANTAREL-BESSON, Y., *La Naissance du musée du Louvre, la politique muséologique sous la Révolution, d'après les archives des musées nationaux*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981, 2 vols.
- CARTER, J., *Views of Ancient Buildings in England*, Londres, 6 vols., 1796- 1798.
- CARTER, J., *Ancient Architecture of England*, Londres, 1807.
- CARTER, J., selecção de artigos in *Gentleman's Magazine*, (org.) G. L. GOMME in *The Gentleman's magazine Library, Architectural Antiquities, Part I*, Londres, E. Stock, 1890.
- CASTIGLIONE, B., *Opera*, Pádua, Ed. Volpi, 1733.
- CAUMONT, A. de, *Cours d'antiquités monumentales*, Paris, Caen, Ruão, 1830-1833.
- CAUMONT, A. de, *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie*, Paris, Caen, Ruão, 1850.
- CAYLUS, A.C.L., conde de, *Recueil d'antiquités*, Paris, Desaint et Saillant, 7 vols., 1752-1767.
- CAYLUS, A.C.L., conde de, cf. PACIAUDI (pai), p.
- CERDÁ, I., *Teoria general de la urbanización*, Madrid, (1867, Paris, Le Seuil, 1975).
- CESCHI, C., *Teoría e Storia dei restauri*, Roma, Bulzoni, 1970.
- Charte d'Athènes*, versão de Le Corbusier, Paris, Editions de Minuit, 1957.
- Charte internationale sur la conservation des monuments historiques*, dita de Veneza, Veneza, ICOMOS, 1966.
- CHASTEL, A., cf. BOUDON, F.
- CHASTEL, A., cf. BABELON, J.
- CHOAY, F., «La métaphore du labyrinthe et le destin de l'architecture», contribution au Séminaire de Roland Barthes au Collège de France, 1979.
- CHOAY, F., «L'Art dans la ville: Haussmann et le mobilier urbain», *Temps libre*, n.º 12, Paris, 1985.
- CHOAY, F., *La Regola e il Modello*, Roma, Officina, 1986.
- CHOAY, E, cf. MERLIN, P.

- CHOAY, E., «Riegl, Freud et les monuments historiques... », *ACHA* (1980).
- CHOAY, P., cf. TUMER, P.
- Città d'arte, Atti dell'incontro di studio «La città d'arte: significato, ruolo, prospettive in Europa»*, Firenze, XI, 1986, Florença, Giunti Barbera, 1988.
- CLAIR, J., *Paradoxe sur le conservateur*, Tusson, l'Échoppe, 1988.
- CLARK, K., *The Gothic Revival*, Londres, 1928, (reed.) Pelican Books, 1964.
- COING, H., *Rénovation urbaine et Changement social*, Paris, Editions ouvrières, 1967.
- COLLINS, G.C., «Linear planning throughout the world», *Journal of the Society of the architectural historians*, XVIII, Nova Iorque, 1959.
- Conventions et Recommandations de l'Unesco relatives à la protection du patrimoine culturel*, Unesco, Paris, 1983.
- CORDIER, L., *L'Architecture du Moyen Age jugée par les écrivains des deux derniers siècles*, Paris, 1839.
- CORROZET, G., *La Fleur des antiquitez, singularitez et excellences de la plus que noble et triomphante ville et cité de Paris*, Paris, 1532.
- COURAJOD, L., *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris, Champion, 1878.
- COUZY, H., cf. BOUDON, F.
- DEL BUFALO, A., *Gustavo Giovannoni, Note e osservazione integrate dalla consultazione dell'archivio presso il centro di studi di storia dell'architettura*, Roma, Kappa, 1982.
- DELUMEAU, J. (org.), *La Mort des pays de cocagne*, Paris, publications de la Sorbonne, 1976.
- DERRIDA, J., *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Description de l'Égypte*, publicada por F. JOMARD, Paris, Imprimerie impériale puis royale, 1808-1813, Paris, 1988.
- DESGODETS, A., *Les Édifices anciens de Rome*, Paris, J.B. COIGNARD, 1682.
- DESPOIS, F., *Le Vandalisme révolutionnaire*, Paris, 1848.
- DESVALLÉES, A., «Emergence et cheminement du mot patrimoine», *Musées*, n.º 208, Paris, 1995.
- DEVILLE, A., *Église de l'abbaye de Saint-Georges-de-Boscherville*, Ruão, N. Périaux jeune, 1827.

- DIDRON, A.N., *Annales archéologiques*, t. 1, Paris, Librairie archéologique V. Didron, 1844.
- DI MARCO, M., *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, Bursoni, 1961.
- DUSSAULE, P., *La Loi et le Service des monuments historiques français*, Paris, La Documentation française, 1974.
- École française de Rome, *Les Cadastres anciens dans les villes et leur traitement par l'informatique*, n.º 120, Roma, 1989.
- École française de Rome, *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIème-XVème siècle)*, n.º 122, Roma, 1989.
- EMERSON, R.W., «Art», in *Complete Works, Collected Essays*, t. II, Boston, Houghton, 1888.
- FAWCETT, J. (org.), *The Future of the past: attitudes towards conservation*, Londres, Thames and Hudson, 1976.
- FÉLIBIEN, A., *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus éminents architectes*, Paris, 1687.
- FÉLIBIEN, M., *Histoire de l'Abbaye royale de St Denys en France*, Paris, Editions du Pont-Royal, 1973.
- FIEDLER, K., *Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876 e *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878, in *Schriften zu Kunst*, G. BOEHM (org.), Munique, Fink, 1971, 2 vols.
- FISCHER VON ERLACH, J.B., *Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Altertums und fremder Völker*, Leipzig, (2º), 1725.
- FONTANA, V., *Artisti e committenti nella Roma dei Quattrocento*, Roma, Istituto di Studi romani, 1973.
- FOURNIER, E., *Paris démolie*, Paris, Arly, 1855.
- FRANCE, A., *P Nozière*, Paris, A. Lemerre, 1879.
- FRÉMIN, M. de, *Mémoires critiques d'architecture*, Paris 1702.
- FREUD, S., *Das Unbehagen in der Kultur*, (Viena, 1929), Paris, PUF, 1971.
- FRONTISI-DUCROUX, F., *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.
- FURETIÈRE, A., *Dictionnaire universel*, Roterdao, 1690.
- FUSTEL DE COULANGES, N.D., *La Cité antique*, Paris, Hachette, 1864.
- GARIN, E., *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969.

- GERMAIN, Dom Michel, *Monasticon Gallicanum*, Paris, V. Palmé, 1871, 2 vols.
- GIBBON, E., *Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres, 1776-1788, Paris, Laffont, 1983.
- GOMBRICH, E.H., *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon, 1976.
- GIOVANNONI, G., *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turim, Unione tipograficoeditrice, 1931.
- GRANDMAISON, C. de, *Gaignières, sa correspondance et ses collections*, Niort, 1892.
- GRÉGOIRE, cf. Lorde Ashbourne, que reproduz integralmente os três relatórios sobre o vandalismo.
- GRODECKI, L., «La Restauration du château de Pierrefonds», *Les Monuments historiques de la France*, n.º 95, 1965.
- GROS, P., «Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente (la classe politique romaine à la fin du III^e siècle avant J.-C.)», *Revue des études latines*, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
- GROSE, E., *Antiquities of England and Wales*, Londres, 1776.
- GROSE, E., cf. WARTON, TH.
- GRUTERUS, *Inscriptiones antiquae totius Urbis Romae*, Paris, 1600.
- GUILHERMY, E. de, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris, Bance, 1855.
- GUILLET, G., *Athènes ancienne et nouvelle*, Paris, E. Michallet, 1675.
- GUIZOT, F., *Essais sur l'histoire de France*, Paris, Ladrangé, 1836.
- HAMON, E., cf. BOUDON, E.
- HANSEN, E.V., *The Attalides of Pergamon*, Ítaca, Cornell University Press, 1947.
- HAUSSMANN, barão E., *Mémoires*, Paris, Victor-Havard, 1890-1893, 3 vols.
- HEGEL, G.W.E., *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1836, Paris, Aubier, 1944.
- HEIDEGGER, M., *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1954.
- HEIDEGGER, M., «La Fin de la philosophie et le tournant», *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976.
- HEIDEGGER, M., *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, St Gall, Erker, 1989, Ed. Lebeer Hossmann, 1990.
- HERMANT, D., «Le Vandalisme révolutionnaire», *Annales*, Paris, Julho-Agosto, 1978.

- HUGGINS, S., «The Restoration of ancient monuments», *The Builder*, 28 Dezembro 1878.
- HUGO, V., *Notre-Dame de Paris, Oeuvres*, Paris, Renduel, t. III-V, 1832.
- HUGO, V., *Littérature et Philosophie mêlées, Oeuvres*, Paris, Renduel, t. XI, 1334.
- HUSSERL, E., *La terre ne se meut pas*, Paris, Minuit, 1989.
- JONES, I., *The Most Notable Antiquities of Great Britain, vulgarety called Stone-Heng, on Salisbury Plain*, Londres, 1653.
- Junod, Ph., *Transparence et Opacité*, Lausana, L'Age d'Homme, 1975.
- KANT, I., *Kritik der Urteilkraft*, 1790, Paris, Vrin, 1941.
- KERSAINT, A.G., *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du Département de Paris*, a 15 de Dezembro de 1791, P. Didot, 1792.
- KIRCHER, (pai) A., *Musaeum Kircherianum*, Roma, G. Plachi, 1709.
- KRAUTHEIMER, R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- KRAUTHEIMER, R., «Introduction to an iconography of mediaeval architecture», *Studies in early Christian, mediaeval and Renaissance art*, Princeton University Press, 1969.
- KRAUTHEIMER, R., *Rome, profile of a city 312-1308*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- KRAUTHEIMER, R., *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton, 1982.
- KRISTELLER, P.O., «Renaissance thought and the arts», *Collected essays*, Nova Iorque, Harper and Row, 1965.
- LABANDE, L.H., *Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus*, Nîmes, Gervais Bedot, 1862.
- LABORDE, A. de, *Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Paris, Didot, 1816.
- LACAN, J., *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966 e col. «Points Essais», 2 vols., 1970 et 1971.

- LAVEDAN, P., *Histoire de l'urbanisme*, Paris, Laurens, 1926-1952.
- LEBRETON, D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- LEGENDRE, P., *Leçon III. Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994.
- LEGENDRE, P., *Leçon I. La 90ième conclusion*, Paris, Fayard, 1998.
- LE GOFF, J. e NORA, P. (orgs.), *Faire de l'histoire*, t. II, Paris, 1974.
- LE LANNOU, E., «D'Ératosthène au "tour operator"», *Revue de l'Académie des Sciences morales et politiques*, Paris, 1987.
- LENOIR, A., *Notice des monuments des arts, réunis au dépôt national des monuments rue des Petits-Augustins, suivie d'un traité de la peinture sur verre*, Paris, ano IV.
- LENOIR, A., *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français*, (5^a), Paris, ano VIII.
- LÉON, P., *La Vie des monuments français*, Paris, Picard, 1951.
- LEROI-GOURHAN, A., *Le Geste et la Parole*, t. II, *La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965 [*O Gesto e a Palavra. A Memória e os Ritmos*, Lisboa, Edições 70].
- LE ROY, J.D., *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758, (2), 1770, 2 vols.
- LESTOCQUOY, J., «L'Architecture gothique aux XVIIème et XVIIIème siècles», *Art sacré*, Janeiro-Fevereiro 1948.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LOTI, P., *La Mort de Philae*, Paris, Calmann-Lévy, (1909), Paris, Pardès, 1990.
- MABILLON, J., *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie*, Paris, 1846.
- MAC CANELL, P., *The Tourist: a new theory of the leisure class*, Londres-Nova Iorque, McMillan, 1976.
- MADSEN, S.T., *Restoration and Antirestoration*, Oslo, Universitetsforlaget, 1976.
- MAGISTER GREGORIUS, *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, R.B.C. HUYGHENS (org.), Leyde, 1970.
- MAJOR, TH., *The Ruins of Paestum, otherwise Posidania in magna Graecia*, Londres, Th. Major, 1768.
- MARROU, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1948, 2 vols.
- MAUSS, M., «Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos», *Année sociologique*, 1904-1905.

- MAYER, A., *La «Solution finale» dans l'histoire*, Paris, La Découverte, 1990.
- MÉRIMÉE, P., *Lettres à Viollet-le-Duc*, Paris, Champion, 1927.
- MÉRIMÉE, P., *Etudes sur les arts du Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1967.
- MERLIN, P. et CHOAY, F. (orgs.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988.
- MICHELET, J., *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1846.
- MIDDLETON, R., «The Abbé Cordemoy and the Graeco-gothic ideal: a prelude to romantic classicism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 1962-1963.
- MILIOUTINE, N.A., *Sotsgorod, the problem of building socialist cities*, 1930, Cambridge, Mass., MIT Press, 1974.
- MILLIN, L.A., *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, Paris, 1790-1798.
- MILNER, J., *A Dissertation on the modern style of altering ancient cathedrals as exemplified in the cathedral of Salisbury*, Londres, 1798.
- MILNER, J., cf. WARTON, TH.
- MOMIGLIANO, A., *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983.
- MONTALEMBERT, conde C.-E de, *Du Vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, Debécourt, 1839.
- MONTFAUCON, B. DE, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, P.F. Giffart, 1719-1724, 11 vols.
- MONTFAUCON, B. DE, *Monuments de la Monarchie française*, Paris, P.F. Giffart, 1724-1733, 10 vols.
- MONTFAUCON, B. DE, *Correspondance avec le baron de Crassier*, Liège, 1855.
- MORRIS, W., «The Restoration of ancient buildings», *The Builder*, 28 de Dezembro de 1878.
- MORRIS, W., «Letter to *The Times*», *The Times*, 17 de Abril de 1878.
- MÜNTZ, E., *Les Arts à la cour des papes pendant le XVème et le XVIème siècle*, Paris, Thorin, 1878-1882, 3 vols.
- NODIER, CH. e TAYLOR, barão I.J.S., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide (filho), 1820-1863, 23 vols.

- NORA, P., cf. LE GOFF, J.
 NORDEN, F.L., *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhaga, 1755.
 NORDEN, F.L., *Drawings of some ruins and colossal statues at Thebes in Egypt*, Londres, Royal Society, 1741.
- OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
 OZOUF, M., *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1970.
- PÄCHT, O., «A. Riegl», *Burlington Magazine*, 1963, Paris, Klincksieck, 1978.
- PACIAUDI, (pai) E, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le père Paciaudi*, Paris, H. Tardieu, 1801.
- PANOFKY, E. e SAXL, E., «Classical myth in mediaeval art», Nova Iorque, *Metropolitan museum studies*, 1932.
- PANOFKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its art treasures*, Princeton University Press, 1946.
- PANOFKY, E., *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1967 [A *Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70].
- PANOFKY, E., *Renaissance and Renascences in Western art*, Estocolmo, Almqvist und Wiksells Paris, Flammarion, 1976.
- Paris-Guide, Paris, Lacroix, 1867.
- PASSAVANT, J.-D., *Raffaele von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839.
- PASSERON, J.-C., cf. BOURDIEU, P.
- PATTE, E., *Monuments à la gloire de Louis XV*, Paris, Rozet, 1765.
- PEIRESC, N.C. FABRI DE, *Lettres à Cassiano dal Pozzo (1625-1637)*, J.E LHOÏE ET D. JOYAL (orgs.), CLERMONT-FERRAND, Amphion Adosa, 1989.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J.M., *L'Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982.
- PERRAULT, CH., *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, J.B. Coignard, 1688-1697.
- PERRAULT, CH., *Mémoires de ma vie*, P. BONNEFON (org.), Paris, H. Laurens, 1909.
- PERRAULT, CH., *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Imprimerie royale, 1671-1676.

- PERRAULT, CH., *Voyage à Bordeaux, publié avec Ch. Perrault, Mémoires de ma vie*.
- PEVSNER, N., «Scrape and antiscrape», cf. Fawcett, J.
- PIRENNE, H., *Les Villes et les Institutions urbaines du Moyen Age*, Bruxelles, 1939, Paris, PUF, 1971.
- POCOCKE, R., *A Description of the East*, Londres, 1743-1745, 3 vols.
- POLDO D'ALBÉNAS, J., *Discours historial de l'antique et illustre ville de Nismes*, Lião, 1560.
- POMJAN, K., *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987.
- PRADO, J., cf. VILIALPANDA, J.B.
- PROST, PH., «Restauration et histoire des mentalités: un projet inédit de restauration de l'amphithéâtre de Nîmes en 1692», *ACHA* (1980).
- PUGIN, A.N.N., *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day*, Londres, 1836.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C., *De l'Architecture égyptienne considérée dans son origine et son goût, comparée sous les mêmes rapports, à l'architecture grecque*, Paris, Barrois, 1803.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, imp. de Crapelet, 1815.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C., *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire d'architecture*, Paris, Panckoule, Viúva Agasse, 1798-1825, 3 vols.
- RÉAU, L., *Histoire du vandalisme. Les Monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959. Revett, N., cf. Stuart, J.
- RIEGL, A., *Der Moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903, Paris, Le Seuil, 1984; *Questions de style*, Paris, Hazan, 1992; *L'Origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Klincksieck, 1993.
- ROSTAND, A., «Les monuments de la monarchie française de B. de Montfaucon», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1932.
- ROSTAND, A., «L'Oeuvre architecturale des bénédictins de la congrégation de Saint-Maur en Normandie, 1619-1789», *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, XLVII, 1940.
- ROUX, J.-M., cf. BAUER.
- RUCKER, F., *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France*, Paris, Jouve, 1913.

- RUPP, P. *Rapport sur les politiques du patrimoine culturel en Europe*, éditions du Conseil de l'Europe, Estrasburgo, 1996.
- RUSKIN, J., Intervention «On the destructive character of modern French restoration», *The Builder*, 22 Junho, 1861.
- RUSKIN, J., *The Stones of Venice*, Londres, Allen, 1897.
- RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Ed. J.M. Dent and Sons, 1956.
- RUSKIN, J., «On the opening of the Crystal Palace», cf. Madsen, S.T.
- RYCKMANS, S. P., «The Chinese attitudes towards the past», *ACHA* (1980).
- SAMSA, D., «Un Ipotesi di funzionamento territoriale : città, ideologia e scienza nei pensiero di Carlo Cattaneo», *Storia in Lombardia*, n. 2, Milão, F. Angeli, 1986.
- SAUERLLÄNDER, W., «A. Riegl und die Entstehung des autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle», *Fin de siècle zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, R. BAUER (org.), Frankfurt-am-Main, 1977.
- SAXL, E., cf. PANOFKY, E.
- SAYAD, A., cf. BOURDIEU, P.
- SCHNAPPER, A., *Le Géant, la Licorne et la Tulipe*, Paris, Flammarion, 1988.
- SCOTT, G., «A Plea for the faithful restoration of our ancient churches», *Sessional Papers of the Riba*, Londres, 1864-1865.
- SERLIO, S., *Terzo Libro, Antichità di Roma*, Veneza, 1540.
- SÉROUX D'AGINCOURT, J.B.L.C., *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, Treutel e Würtz, 1811-1820, 4 vol.
- SEZNEC, J., *La Survivance des dieux antiques*, Londres, Institut Warburg, 1940.
- SHARPE, Intervention «Against restoration», *The Builder*, 23 de Agosto de 1873.
- SITTE, C., *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Viena, Graeser, 1889, Paris, Le Seuil, 1996.
- SLOUKA, M., *War of the worlds*, Nova Iorque, Harper, 1995.
- SMETS, M., *Charles Buls*, Liège, Mardaga, 1993.
- SOUCY, C., *La Réutilisation des monuments historiques*, Paris, Caisse des monuments historiques, 1985.
- SPANHEIM, E., *Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum*, (2ª), 1671.

- SPON, J. e WHEELER, G., *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait les années 1675 et 1676*, Lião, 1678.
- SPON, J., *Réponse à la critique publiée par M. Guillet*, Lião, Amaubri, 1679.
- SPON, J., *Recherches curieuses d'Antiquité*, Lião, Aniaubri, 1683.
- STEINER, G., *Real presence*, Londres, Faber and Faber (1989), Paris, Gallimard, 1991.
- STENGERS, I. (org.), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Le Seuil, 1987.
- SUGER, *Mémoire sur son administration abbatiale*, cf. PANOFKY, E. e *Oeuvres complètes*, Paris, Ed. A. Lecoy de la Marche, 1867.
- STUART, J. e REVETT, N., *The Antiquities of Athens*, Londres, Haberkorn, 1762- 1794, 3 vol.
- SUMMERSON, J., *Architecture in Britain, 1530-1830*, Londres, Penguin, (4.ª), 1962.
- TAYLOR, barão I.J.S., cf. NODIER, CH.
- TAYLOR, F. H., *The Taste of angels*, Boston, Little Brown, 1948.
- TODOROV, T., *Le Principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
- TURNER, R. *The Education of Le Corbusier. (La Formation de Le Corbusier*, Paris, Macula, 1987).
- VAGNETTI, L., «Lo studio di Roma negli scritti albertiani», *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974.
- VALÉRY, R., *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1944.
- VALÉRY, R., *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945.
- VEYNE, P., *Le Pain et le Cirque*, Paris, Le Seuil, 1976.
- VEYNE, P., *L'Inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976.
- VEYNE, P., *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1984.
- VICQ D'AZYR, F. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts et adoptée par le Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie nationale, ano 2º da República, 1793.
- VICQ D'AZYR, E. *Oeuvres complètes*, Paris, Editions J.-L. Moreau, t. IV e V, 1805.

VILLALPANDA, J.B. e PRADO, J., *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac templi hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus*, Roma, Zanetti, 1596-1604.

VIOLLET-LE-DUC, E., «Notre-Dame de Paris», *Revue générale de l'architecture*, 1851, t. IX.

VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Paris, Morel et Co., 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC, E., *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Morel et Co., 1863- 1872, 2 vols., Bruxelas-Liège, Mardaga, 1977.

VITRÚVIO, *De architectura*, edição princeps, 1486.

WALPOLE, H., *Anecdotes in painting*, Londres, 1762.

WARTON, TH., Bentham, J., Grose Captam e Milner, J., *Essays on gothic architecture*, (2^a), Londres, 1802.

WEBBER, M.M., «The urban place and the nonplace urban realm», in *Explorations into urban structure*, Filadélfia, 1964.

WHEELER, G., cf. SPON, J.

WIECZOREK, D., cf. SITTE, C.

WIECZOREK, D., *Camllio Sitte et les Débuts de l'urbanisme moderne*, Bruxelas, Mardaga, 1981.

WIECZOREK, D., «Sitte et Viollet-le-Duc...», *Austriaca*, 12, Viena, 1981.

WILLIAMS, R., *Culture and Society*, Londres, Chatto and Windus, 1958.

WINCKELMANN, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, Turim, Einaudi, 1951.

Índice de Nomes

- Abdelkafi, D., 29
 Abélard, 61
 About, E., 180
 Acciajuoli, D., 50
 Addison, J., 67
 Adhémar, J., 41, 60, 61
 Adriano, Imperador, 35
 Adriano I, Papa, 42
 Agostinho, Santo, 61
 Agripa, 35
 Aigrefeuille, Ch. d', 68
 Alberti, L.s., 20, 27, 31, 47, 50, 51, 55, 62, 63, 217, 246, 273, 276
 Aleandro, G., 80
 Alexandre, Imperador, 33
 Alexandre VI, Papa, 57
 Alfonso, E. d', 93
 Allix, W., 218
 Ancona, Ciriaco d', 98
 Androuet du Cerceau, J., 29
 Annunzio, G. d', 235
 Aristóteles, 40
 Arundel, Th., Conde de, 67
 Asinius Pollio, 35
 Átalo I, rei de Pérgamo, 34
 Átalo II, rei de Pérgamo, 34
 Ático, 35
 Aubrey, J., 70, 76
 Augoyard, J.-F., 273
 Babelon, J.-P., 31
 Babin, padre J.-P., 98
 Bakhtine, M., 179
 Baltard, V., 13, 202, 217, 234, 272
 Balzac, H. de, 144, 145, 147, 179, 191
 Barthélemy, abade J.-J., 67
 Barthes, R., 21, 30, 276
 Bartoli, P.S., 68
 Bauer, G., 274
 Baumgarten, A.G., 84
 Benedito, cónego de Saint-Pierre, 39
 Benjamin, W., 248, 273, 274
 Bentham, J., 96
 Bercé, F., 153, 182, 183
 Bernardo de Chartres, 40
 Bernardo de Claraval, 39
 Bertrand, abade, 94
 Bever, G. van, 101
 Biondo, F., 57
 Blondel, J.-F., 75

- Blumert, M., 271
 Boccacio, G., 62
 Boito, C., 166-170, 172, 173, 177, 187, 210, 213, 228, 229, 231
 Bonnefon, P., 29
 Bouchot, H., 93
 Boudon, F., 214
 Boulting, N., 95, 182
 Bourdieu, P., 188, 215, 272
 Branchini, F., 68
 Bréquigny, L.G., 107, 110, 126
 Broglie, E. de, 95
 Brunelleschi, F., 48-50, 62
 Bruni, L., 47, 50
 Bruyne, E. de, 61
 Buffon, G.L., 118
 Buls, C., 204
 Burke, E., 83
 Burlington, lorde R.B., 68
 Burne Jones, E., 180

 Calvet, E., 101
 Cantarel-Besson, Y., 127
 Carlos Magno, 42, 73
 Carlyle, Th., 145, 180
 Carter, J., 90, 101
 Carus, C.G., 143
 Castiglione, B., 63
 Cattaneo, C., 210, 219
 Caumont, A. de, 153, 156, 161, 162, 182
 Caylus, A.C. L., 73, 77, 78, 80, 84-86, 96, 97, 99, 100
 Cerdá, I., 193, 208, 214, 258, 275
 Certeau, M. de, 273
 Ceschi, C., 100, 187, 219
 Cesi, F., 67
 Champollion, J.-F., 173

 Chaptal, 128
 Chastel, A., 181, 214
 Chateaubriand, A. de, 95
 Choay, F., 62, 176, 188, 217, 276
 Choiseul-Gouffier, M.G.F.A. de, 87
 Chrysoloras, M., 47
 Cícero, 35, 47, 51
 Clair, J., 273
 Clark, K., 178
 Coing, H., 215
 Colbert, J.-B., 68, 88, 89
 Collins, G.C., 218
 Constantino, Imperador, 26
 Cordemoy, J.-L., 75
 Cordier, Abade, 95
 Corrozet, G., 94
 Courajod, L., 109, 128
 Cousin, V., 153
 Couzy, H., 214
 Crassier, Barão de, 68, 93
 Cristiano VI da Dinamarca, 99
 Crozat, P., 99

 Dacier, B.J., 126
 Dagoberto, 26, 73
 Dal Pozzo, C., 68, 80
 Danger, R., 206
 David, J.L., 81, 98, 113, 115, 126, 129, 130
 Delumeau, J., 130
 Denon, V., 122
 Derrida, J., 30
 Deseine, L.P., 128
 Desgodets, M., 68, 89
 Desidério, Abade, 42
 Despois, F., 125
 Desvallées, A., 31
 Didron, A.N., 165

- Donatello, 49, 50, 62
 Dondi, G., 46, 48, 49, 62
 Doré, G., 143
 Doyen, O.-E., 108, 126, 127
 Ducarel, Dr., 92
 Duhem, G., 271
 Dulin, Arquitecto, 183
 Duplessis, J.-G., 101
 Dussault, P., 182
 Dussault, 130

 Elgin, Th. Bruce, Lorde, 87
 Emerson, R.W., 203
 Eugénio IV, Papa, 52, 55

 Fabretti, R., 93
 Fawcett, J., 95, 101, 182, 184
 Felibien, J.-F., 73, 74
 Ferry, J., 249
 Fiedler, K., 140, 141, 177, 201, 246
 Filareto, 51
 Fischer von Erlach, J.-B., 68, 82
 Fontaine, A., 99
 Fontana, V., 61
 Forestier, J.C.N., 206
 Formaggio, D., 255
 Foucault, Intendente da Normandia, 68
 Fouché, S., 181, 183, 185
 Fournier, E., 190
 France, A., 161, 165, 187
 Francesconi, D., 63
 Franchetti Pardo, V., 217
 Francisco I, 88
 Franck, D., 275
 Frangipani, Família, 37
 Frankl, P., 187, 221
 Frémin, M. de, 77

 Freud, S., 173, 254, 275
 Freyssinet, E., 270
 Frézier, A.F., 75
 Friedrich, G. D., 143
 Frontin, 63
 Frontisy-Ducroux, F., 276
 Furetière, A., 18
 Furlan, F., 276
 Fustel de Coulanges, N., 192

 Gaignières, F.R. de, 80, 89, 93
 Garin, E., 62
 Garnier, Ch., 156
 Garnier, T., 234
 Gassendi, 97
 Gaille, General, 30
 Gautier, T., 190
 Gauzelin de Saint-Benoît-sur-Loire, 38
 Geddes, P., 219
 Gennep, A. van, 130
 Germain, Dom M., 74, 77, 92, 93
 Ghiberti, L., 49-51
 Gibbon, E., 83, 99
 Giedion, S., 196
 Gilbert ode La Porrée, 40
 Giofredo, 99
 Giotto, A. di Bondone, 62
 Giovannoni, G., 150, 187, 207-213, 217-220, 228, 229, 233, 237, 238, 250, 265, 276
 Goffmann, I., 273
 Gombrich, E.H., 49
 Gomme, G.L., 101
 Grandmaison, C. de, 95
 Gregório, abade, 103, 115, 119, 121, 130, 139
 Gregório o Grande, papa, 38, 43, 53

- Grodecki, L., 161, 185
 Gronovius, 93
 Gros, P., 60
 Grose, F., 96
 Guglielmo da Cremona, Frei, 46, 49
 Guibert de Nogent, 38
 Guilhermy, F de, 189
 Guilherme de Volpiano, 38
 Guillet, G., 93
 Guimard, H., 13
 Guizot, F., 26, 122, 132, 137-139, 143, 145, 152, 153, 176, 277
 Halsop, J., 60, 62
 Hamon, F., 214
 Hansen, E.V., 60
 Haussmann, barão, 13, 189-191, 196, 202, 214, 258, 259
 Hegel, G. W., 19, 63, 140, 147, 200
 Heidegger, H., 276
 Heidegger, M., 141, 263, 274, 276
 Herder, J.G., 271
 Hermant, D., 114, 125, 129, 130
 Hérodoto, 70
 Hildeberto de Lavardin, 38, 40, 61
 Hincmar de Reims, bispo, 41
 Hittorf, J.-I., 156
 Hollander, tesoureiro de Schaffhouse, 68
 Honório, papa, 38, 43
 Hooke, R., 97
 Horácio, 61
 Horta, V., 13, 188, 236
 Huggins, S., 184
 Hugo, V., 21, 139, 143-147, 152, 155, 163, 164, 176, 178, 190
 Hugo de Cluny, 38
 Humboldt, W. von, 271
 Hunt, W.H., 180
 Hurd, 95
 Husserl, E., 275
 Huyghens, R.B.C., 61
 Huysmans, J.-K., 143
 Isabel I de Inglaterra, 76
 Iselin de Bâle, 68
 Jean de Salisbury, 38, 39
 Jefferson, Th., 30
 Jones, I., 81, 94
 Joyal, D., 97
 Júlio II, papa, 26
 Junod, Ph., 177
 Jussieu, A. de, 181
 Kahn, L., 13
 Kant, I., 84
 Kersaint, A.G., 106, 110, 117, 120, 123, 125, 126, 130
 Kircher, A., 63, 67, 79, 80
 Krautheimer, R., 40, 60-62, 97, 100, 187, 214
 Kristeller, P., 30
 Laborde, A. de, 176
 Labrousse, E., 157
 Lacan, J., 275
 La Font de Saint Yenne, 83
 Lakanal, J., 119
 Laugier, M.-A., 73, 75
 Lavedan, P., 214
 Lavigne, F., 275

- Lavin, I., 188
 Lavirotte, J.-A., 13
 Leão X, papa, 53, 57
 Leboeuf, J., 96
 Lebreton, D., 276
 Leclant, J., 98
 Le Corbusier, 14, 136, 196, 206, 209, 218, 225, 270
 Le Duc, F., dit Toscano, 96
 Legendre, P., 275, 276
 Leicester, conde de, 68
 Le Lannou, E., 272
 Lenoir, A., 108-110, 127, 128, 278
 Lenormant, Ch., 181
 Léon, P., 31
 Le Pautre, A., 29
 Leroi-Gourhan, A., 276
 Le Roy, J.D., 81-83, 98, 156
 Lessing, G.-E., 84
 Lestocquois, J., 96
 Leto, P., 50, 53, 57
 Lhôte, J.-F., 97
 Ligorio, P., 68
 Littré, E., 11
 Loti, P., 174, 188
 Luís XIV, 29, 67, 68, 93
 Luís XV, 15, 99
 Luís XVI, 89, 115
 Lyautey, L.H., marechal de França, 205, 206
 Mabillon, J., 92
 Maddalena dei Capo, F., 53, 57
 Major, Th., 82
 Malraux A., 181, 206, 226, 237, 245, 273
 Mann, H., 63
 Mantegna, A., 52
 Marco, M. di, 63
 Mariette, P.J., 99
 Marrou, H.T., 60
 Martin, C., 215
 Martinho V, Papa, 33, 44, 54-56, 61
 Marx, K., 146, 254
 Mathieu, 133
 Mauss, M., 130
 Médicis, C., 49
 Médicis, Lourenço de, 57
 Melissinos, A., 8, 271
 Mendelsohn, E., 13
 Mentelle, 133
 MÉRIMÉE, P., 103, 118, 140, 145, 151-153, 155-157, 161, 163, 177, 181, 183, 187, 189, 215
 Merlin, P., 176
 Michelet, J., 127
 Middleton, R., 95
 Mignard, P., 68, 89, 101
 Milhan Vemeda, J., 98
 Milioutine, N.A., 209, 218
 Millin, L.-A., 27, 31, 104, 105, 125
 Milner, J., 90, 96, 101, 158
 Mirabeau, H.G.V. Riqueti, conde de, 106
 Momigliano, A., 82, 92
 Montalembert, M.-R. de, 143, 151, 152, 165, 178, 190, 214
 Montalivet, J.-P. de, 134
 Montfaucon, B. de, 67-69, 71, 72, 74, 77, 78, 80, 85, 93, 94, 96, 97, 99
 Morris, W., 91, 101, 145, 149, 150, 154, 158-163, 165, 167, 168, 175, 184, 185, 187, 195, 213

- Mummius, L.A., 34
Müntz, E., 63
- Napoleão Bonaparte, 89, 107, 122, 132
Napoleão III, 13, 202, 217
Niccoli, N., 49, 62
Nicolau V, Papa, 51, 53, 55-57
Nodier, C., 135, 142, 145
Nointel, Ch., marquês de, 67
Norden, F. L., 70, 99
- O'Connell, L.M., 133, 134
Odilon de Cluny, 42
Orlandi, G., 31
Ovídio, 275
Ozouf, M., 30
- Paciaudi, pai, 67, 84, 85
Pajou, A., 126
Panckoucke, 95
Panini, G.-P., 87
Panofsky, E., 31, 38, 40, 61, 62, 177, 187
Paquot, Th., 276
Parent, M., 8
Parker, J., 186
Passavant, J.D., 63
Passeron, J.-C., 188
Patin, V., 274
Patte, P., 15
Paulo II, Papa, 55, 57
Pausânias, 34, 98
Peiresc, N.F. Fabri de, 79-81, 85, 93, 97
Percheron, P., 93
Pérouse de Montclos, J.M., 95
Perrault, Ch., 20, 21, 70, 97, 101
Perrault, Cl., 29, 244
- Perret, A., 13
Pétion, M., 125
Petrarca, E., 45, 46, 49, 51, 71
Pevsner, N., 101, 178
Peyre, A.F., 124
Philippot, P., 177
Pio II, Papa, cardeal Piccolomini, F., 53-56
Piranesi, G., 68, 87, 100
Pirenne, H., 192
Platão, 20
Plínio, o Velho, 34
Pococke, R., 67, 82, 85, 92, 99
Poggio Bracciolini, G., 33, 47, 49, 53, 57
Poldo d'Albenas, J., 97
Políbio, 34
Pochartrain, L. Phélypeaux de, 89
Pradelle, D., 275
Prost, H., 206
Prost, Ph., 101
Pugin, A.W.N., 144, 193
- Quatremère de Quincy, A.C., 19, 73, 75, 83, 87, 95, 99, 109, 110, 127, 128
Questel, 183
- Ramée, D., 183
Rafael, 53, 57, 63
Réau, L., 30, 125
Rebut-Sarda, M., 8
Revett, N., 82, 98, 291
Richardson, H. H., 273
Riegl, A., 24, 30, 119, 140, 169-175, 177, 187, 213, 222, 233, 251, 252, 258, 275
Robert, H., 87
Robespierre, M., 115

- Romme, G., 117, 119, 130
Rostand, A., 95-97
Rousseau, J.-J., 89
Roux, J.-M., 274
Rubens, P.-P., 68, 80
Rücker, F., 31, 103, 126, 134, 181, 280
Rupp, P., 181
Ruskin, J., 91, 101, 137, 143, 145, 147-150, 158-168, 171, 175, 178-180, 184-186, 191, 193-196, 205, 213, 214, 228, 142, 266
Ryckmans, P., 29
- Salutati, C., 47
Samsa, D., 219
Saxl, F., 61
Sayad, A., 215
Scarpa, C., 272
Schnapper, A., 63
Scott, G., 91, 158, 165, 184
Sedlmayr, H., 187
Séneca, 35, 47
Serlio, S., 68, 70, 81, 82
Séroux d'Agincourt, J.B.L.C., 96, 97
Seznec, J., 61
Sica, P., 61
Sicard, 85
Sitte, C., 177, 192, 196-199, 201-204, 207, 209, 210, 213, 215, 216, 230
Sisto IV, Papa, 53, 55, 57
Slouka, M., 255, 274
Smets, M., 217
Soriaa, G.B., 209
Soria y Mata, A., 97, 218
Soucy, Cl., 272
- Soufflot, O., 82, 156
Spanheim, E., 93
Spengler, O., 271
Spon, J., 65, 68, 70, 81, 92, 98
Steiner, G., 273
Stengers, I., 29
Stuart, J., 82, 98
Stuckeley, W., 94
Suetônio, 67
Suger, abade, 26, 30, 31, 38, 39, 41, 42, 61
Sila, 36, 60
Summerson, J., 96
- Talleyrand-Périgord, 106
Taylor, F. H., 60, 63, 96, 142,
Taylor, I.J.S. barão, 135, 153, 181
Teodódio, imperador, 71, 94
Tito Lívio, 47, 51
Todorov, T., 179
Tournikiotis, P., 98, 99, 217
Trahard, P., 177
Tschudi-Madsen, 178
Turner, J.M.W., 141, 143, 177
- Vagnetti, L., 62
Valéry, P., 226, 246, 273, 274
Vasari, G., 62, 63, 71, 112
Ventura, F., 218, 219
Verres, 35, 36
Veyne, P., 60
Vicq d'Azyr, F., 116-119, 131
Villalpanda, J.-B., 81
Villani, G., 62
Viollet-le-Duc, E., 63, 101, 140, 158, 160-163, 165-168, 174, 177, 181, 183-187, 199-205, 207, 209, 210, 213, 215-217, 229, 230, 249, 258, 267

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| Vergílio, 46 | Wheeler, G., 92 |
| Vitet, L., 103, 127, 128, 152, | Whitaker, T.D., 141, 177 |
| 153, 155-157, 162-165, 181- | Wieczorek, D., 215, 216 |
| 183 | Williams, R., 178 |
| Vitrúvio, 29, 50, 62 | Winchester, Henrique, bispo de, |
| Voisin, G., 136, 206, 217 | 39, 40, 48, 61 |
| | Winckelmann, J.-J., 83, 84, 99 |
| Wagner, O., 216 | Wöfflin, H., 187 |
| Walpole, H., 63 | Wren, Ch., 76 |
| Warton, Th., 78, 96 | Wright, Fl., 13, 272 |
| Watteau, A., 99 | Wyatt, 90, 91, 101, 158 |
| Web, Ph., 180 | |
| Webber, M.N., 208, 255, 274 | Zevi, B., 187, 217 |

Créditos das Imagens

1. Alinari-Giraudon
2. Biblioteca Mazarine (foto de J.-L. Charmet)
- 3, 4. Francoise Choay
5. Bibl. Nat.
- 6, 7, 8. P. Tournikotis
- 9, 10, 11. Françoise Choay
12. J.F. Bernard
- 13a. E. Revault
- 13b. C. Ganet, Ó Editing
14. Fundação Le Corbusier, Ó SPADEM, 1992
15. DR
16. Rapho (foto de G. Monico)

Índice

<i>Prólogo</i>	9
Monumento e monumento histórico	11
Capítulo I: Os humanismos e o monumento antigo	33
Arte grega clássica e humanidades antigas	34
Vestígios antigos e <i>humanitas</i> medieval	37
A fase antiquisante do <i>Quattrocento</i>	45
Capítulo II: O tempo dos antiquários. Monumentos reais e monumentos figurados	65
Antiguidades nacionais	70
Gótico	73
Advento da imagem	77
O Iluminismo	82
Conservação real e conservação iconográfica	88
Capítulo III: A Revolução Francesa	103
A classificação do património	105
Vandalismo e conservação: interpretações e efeitos secundários	111
Valores	119
Capítulo IV: A consagração do monumento histórico. 1820-1960	135
O conceito de monumento histórico em si mesmo	138
<i>Valor cognitivo e valor artístico</i>	138

<i>Preparação romântica: o pitoresco, o abandono e o culto da arte</i>	141
<i>Revolução industrial: a fronteira do irremediável</i>	144
<i>O valor da devoção</i>	147
Práticas: legislação e restauro	150
<i>Origem da legislação francesa sobre monumentos históricos</i>	152
O restauro enquanto disciplina	155
<i>As aporias do restauro: Ruskin ou Viollet-le-Duc</i>	158
<i>França e Inglaterra</i>	163
Sínteses	166
<i>Para além de Ruskin e de Viollet-le-Duc, Camillo Boito</i>	166
<i>Alois Riegl: uma contribuição maior</i>	169
Capítulo V: A invenção do património urbano	189
A figura memorial	193
A figura histórica: papel propedêutico	196
A figura histórica: papel museológico	204
A figura historial	207
Capítulo VI: O património histórico na era da indústria cultural	221
De culto a indústria	222
A valorização	227
Integração na vida contemporânea	233
Efeitos perversos	240
Conservação estratégica	247
A competência de edificar	251
O espelho do património: um comportamento narcísico	253
Os verdadeiros riscos do síndrome patrimonial	260
Sair do narcisismo: o espelho patrimonial conjurado	264
<i>Anexo</i>	277
<i>Obras e artigos citados</i>	281
<i>Índice Onomástico</i>	295
<i>Créditos das imagens</i>	303